



Metrik.

Von

August Apel.

Erster Theil.

Neue wohlfeile Ausgabe.

Leipzig, 1834
im Verlag der Weygand'schen Buchhandlung.

Vorrede.

Es ist eine oft wiederholte Behauptung, dass die Verse des klassischen Alterthums unsre neuern Verse an Schönheit des rhythmischen Gesanges weit übertroffen haben; befremdend ist es aber dabei, dass die Bewunderer des Rhythmus in den alten Versen über nichts uneiniger sind, als eben über diesen Rhythmus selbst, welchen der Eine so, ein Andrer anders angibt. Man vergleiche nur verschiedene Ausgaben des Pindarus, der Tragiker, der Skolien, oder andrer Gedichte. Jeder Herausgeber hört einen andern Rhythmus und lässt die Leser einen andern hören. Betrachtet nun ein Unbefangener das, was die Gelehrten als göttlichen Rhythmus des Alterthums preisen, so wird er über das Ansinnen, in manchen Versen einen schönen Rhythmus zu vernehmen, um so mehr erstau-

nen, weil er oft in diesen gepriesenen Versen gar keinen Rhythmus vernehmen kann. Sagen doch selbst die Gelehrten einander sehr unschmeichelhafte Dinge über ihr Gehör und ihre Kunst bei Anordnung der alten Rhythmen.

Indessen haben wir zu viel Beweise von dem Kunstsinn des klassischen Alterthums, als dass wir uns überreden könnten, die Griechen hätten ein so wunderliches Gewirr von Lang und Kurz, wie uns die Gelehrten vorzeigen, für schönen Rhythmus angesehn. Der Grund, warum wir jene Rhythmen, die wir bewundern sollen, nicht mit dem Gehör vernehmen können, dürfte vielleicht weder in uns, noch in den Rhythmen liegen, sondern in den Erklärungen der Gelehrten, die jene Rhythmen missverstanden, und ihren Fantasierhythmen die Bewunderung zollten, welche die wirklichen Rhythmen in dem Alterthum verdient hatten. Es wär' wenigstens nicht das erstemal, dass den Gelehrten so etwas begegnete.

Bevor man über die Schönheit der alten Versrhythmen entscheidet, sollte man billig diese Rhythmen selbst kennen, d. h. sie so bestimmt und unzweideutig vernehmen, als andre Rhythmen, z. B. in unsrer Musik.

Dieses ist bei den Rhythmen, die uns die Gelehrten als alte Rhythmen aufzeigen, keinesweges der Fall. Gleichwol zeigen die alten Verse, wenn man sie ohne die Erklärungen und Abmessungen der Gelehrten betrachtet, einen ganz fasslichen, und zuweilen sehr gefälligen, uns gar nicht fremden Gesang, z. B. der galliambische, priapische, epionische Vers und mehre andre. Hat man diesen eigenthümlichen Gesang im Verse selbst gehört, und vergleicht ihn nun mit dem metrischen Schema der Filologen, so begreift man sogleich, dass nur die Unbeholfenheit jenes Schema an dem Verkennen des wahren Rhythmus im Verse Schuld ist, und man wird unwillkürlich an ähnliche Missgriffe erinnert, die von der Ungeschicktheit des Organes, wodurch man sich mittheilte, oder von der Einseitigkeit der Ansicht herrührte, mit der man das Mitgetheilte auffasste. So schrieb ein Ausländer, dass man in Deutschland Kuchen aus Asche backe, weil man ihm Aschkuchen genannt hatte, und ästhetische Missverständnisse veranlassen oft eben so drollige Aeusserungen, als jenes moralische, das Ernst Wagner's vierzigjähriger Fibelschütz erzält.

Den wahren Rhythmus der Verse aus ihnen selbst, abgesehn von den Deutungen der Grammatiker und Filologen herzustellen, und zugleich zu beweisen, dass eine allgemeine Theorie des Rhythmus dieselben Rhythmen a priori entwikkelt, welche wir a posteriori in den unverderbten alten und neuen Versen und in unserer Musik finden, unternahm der Verfasser schon früher, zuerst in dem Anhang zu einem Versuch in der antiken Gattung des Drama (die Aetolier, Leipzig 1806) und dann in einer Abhandlung: über Rhythmus und Metrum (in der Allgem. Musik. Zeitung, 1807 und 1808). Dieselben Sätze, welche in den genannten Abhandlungen zuerst aufgestellt wurden, sind in diesem Buche zum System verarbeitet, wenn man diesen Namen einer Art von Bearbeitung gönnen will, die das Ganze sowol in allgemeiner Uibersicht, als in den einzelnen Theilen umfasst, die aber aus Gründen, welche nicht in der Wissenschaft selbst liegen, sondern in der Art, wie man sie bisher behandelte, die systematische Form oft verlassen muss, um, entweder fremde Meinungen zu bestreiten, oder früher Gesagtes, bei besondern Ge-

legenheiten, von neuem, und in veränderter Beziehung in Erinnerung zu bringen.

Wer diese Behandlungsweise tadeln will, der bemerke, dass sie nicht aus Nachlässigkeit und Bequemlichkeit entstand, sondern absichtlich, nach sorgfältiger und wiederholter Prüfung, erwählt wurde. Sobald man eine Wissenschaft nicht bloss erlernt, sondern sich selbst von Grund aus entwickelt hat, und sie nun im Ganzen sowol, als Einzelnen, klar übersieht, so ist es nicht eben schwer, dem Vortrag dieser Wissenschaft eine systematische Gestalt zu geben. Damit ist aber noch nicht erreicht, was der Zweck des Vortrags, besonders bei neuen Ansichten, seyn muss, nämlich allgemein verstanden zu werden. Der Leser, der mit andern Ansichten desselben Gegenstandes bekannt ist, oder vielleicht für eine dieser fremden Ansichten schon Partei ergriffen hat, hört, indem er die Lehrsätze des neuen Systems lieset, gewönlich die ihm schon bekannten dagegen disputiren, und es kann nicht felen, dass ihn die entgegentönenden Zweifel und Einwürfe oft irre machen, und im richtigen und deutlichen Auffassen des Gelesenen stören. Was dem mündlichen Vortrage, be-

sonders dem in Gesprächsform, Vorzüge vor dem schriftlichen gibt, nämlich die Möglichkeit, entstehenden Einwürfen schnell zu begegnen, wollte der Vf., dem die Einwürfe von mehr als einer Seite nicht unbekannt sind, seiner Behandlungart zukommen lassen. Deswegen widerlegt er fremde Ansichten, und wiederholt, oder bestätigt und erläutert eigene, wie es eben erforderlich scheint, um eine Sache auch dem Befangenen einleuchtend zu machen.

Dabei kann es nun nicht felen, dass ein und dieselbe Sache dem Musiker höchst trivial und des Erwähnens unwerth vorkomme, die dem Metriker unerhört und in der Ausführung so unmöglich, als in der Theorie unbegreiflich scheint. Dagegen wird manche Meinung der Theoretiker erwähnt werden, die der Metriker mit Pomp verkündiget, während der Musiker, vom Kapellmeister bis zum letzten Ripienisten, dazu den Kopf schüttelt. Jede Partei erlaube hier, dass der Vf. auch der entgegengesetzten Partei dieselbe Aufmerksamkeit widme, auf welche sie selbst gerechten Anspruch macht.

Dass die Behauptungen Hermann's vorzüglich widerlegt und seine Irrthümer frei

aufgedeckt werden, kann wol niemand befremden. Hermann's Verdienste, als Filolog, bleiben unangefochten, selbst als Metriker wird sein Andenken beständig in Ehren bleiben; denn er war der Erste, der es versuchte, das Ganze der Metrik wissenschaftlich zu bearbeiten. Nur indem er die Mängel eines ersten Versuches durch Gelehrsamkeit zu sanktioniren unternimmt, und gegen die Bestreitung seiner metrischen Lehre das Schild der Filologie brauchen will (Allg. Mus. Zeit. 1809 No. 19), fordert er den Gegner, dem es mehr um Wahrheit, als um Autorität und glänzenden Schein zu thun ist, zu strenger Prüfung seiner Sätze auf, wo es freilich gilt, jeden Irrthum mit dem rechten Namen zu nennen und im hellsten Licht die verschobene Gestalt der Sache dem prüfenden Leser vor Augen zu legen. Die Takttheorie wird dadurch aufhören ein „efemeres Fantasma" zu scheinen, und statt sich selbst „unangefochten in Dunst aufzulösen" möchte sie vielmehr die taktlose Theorie als ein Dunstgebild erscheinen lassen, das sich im Nebel musikloser Verworrenheit durch das, übrigens ehrenwerthe, Licht der Gelehrsamkeit erzeugte. Gleichwol fürchte

hier Niemand eine blosse Polemik gegen Hermann zu finden! Ein richtiges, aus der Natur des Rhythmus abgeleitetes Zeitmaas anzugeben, und so ein wahres System der Metrik, wenn nicht aufzustellen, doch zu begründen, ist der Zweck dieses Buchs.

Für einige Beurtheiler, welche gern in jedem Buche nur eine Verarbeitung fremder Gedanken finden, bemerkt der Verf., dass die Hauptsätze dieses Buches von ihm zuerst in dem erwähnten Anhang zu den Aetoliern (1806) aufgestellt worden sind. So viel ihm bekannt ist, hat zuvor niemand auf die dunkle Andeutung Quintilians von der Uiberlänge der Endsylbe in der ersten Pentameterhälfte und auf die Unterscheidung des Anapästs und Daktylus, von Dionysius, eine andre, als die gewönliche zweizeitige Messung gegründet, und Voss braucht in seinem vortrefflichen Werke: Zeitmessung der deutschen Sprache, zwar Musikzeichen, allein er misst Sylben, Füsse und Verse anders und nach andern Grundsätzen.

Böckh's gelehrte Abhandlung: de metris Pindari in dessen Ausgabe des Pindarus bekam der Verf. erst während des

Drucks dieser Metrik zu sehen, und also zu spät, um in dem Buche selbst darauf einige Rücksicht nehmen zu können. Böckh gibt in jener Abhandlung seine früher bezeigte Billigung der Anwendung des Taktes auf alte Rhythmen auf. Seine Gründe sind diese (S. 92): „Quam doctrinam satis quidem acutam duo tamen labefactant, immo prosternunt argumenta, alterum, quod veteres trium brevium syllabas non agnoscunt, alterum, quod hac ratione expediri nequit choriambicus ab iambica incipiens dipodia,

⏒ –́ ⏑ – | –́ ⏑ ⏑ –

quo saepe utuntur veteres. Inde profectus universam Apelii doctrinam, ut desperatam prorsus, coepi relinquere.“

Dass die Alten die dreizeitige Länge nicht gekannt haben, beweiset Böckh S. 19 bloss damit: „Longam autem syllabam a musicis poetisque veterum in trisemam longitudinem productam esse quamquam viri harum rerum peritissimi opinantur, qui me quoque auctoritate sua in errorem olim induxerunt: tamen nunc perreptatis iterum musicorum libris nego hoc fortiter, propterea quod nihil usquam eiusmodi

traditur, ubi si factum esset reticeri non poterat.“ Ein schwacher Beweis in der That! Einmal werden die Grammatiker als die unwissendsten, oberflächlichsten Köpfe geschildert, und dann wieder ihnen solche Autorität zugeschrieben, dass eine aus der Natur des Rhythmus erwiesene Sache für unrichtig erklärt wird, bloss weil jene Grammatiker nichts davon melden. Die Musiker melden aber allerdings davon, wie jene Stelle des Marius Victorinus (Putsch. 2481) beweiset. Sie felten nur darin, dass sie ihren Streit nicht im Gebiet der reinen Rhythmik führten, sondern auf dem Gebiet der Grammatiker, in der Sprache, wo sie sich bemüheten, die verschiedene metrische Länge der Zeitmomente aus den prosodischen Elementen der Sylben zu erklären. Die prosodisirenden Grammatiker verwerfen diese Künsteleien mit Recht; denn prosodisch findet kein Maas der Länge und Kürze Statt, sondern eine Sylbe ist bloss im Allgemeinen lang, oder kurz, oder mittelzeitig (S. Metrik 318); sie kommen aber in das Unrecht, sobald sie, wie eben Marius Victorinus beim Metrum selbst das verschiedene Maas nicht wollen gelten lassen. Felten

aber auch selbst in den Werken der Musiker diese Andeutungen, so vergesse man doch nicht, dass es sehr verschieden sei, etwas ausüben, und einen richtigen Begriff davon andern mittheilen; man denke nur an die frühere Art, unsre Musikrhythmen zu bezeichnen. Wenn ein unmusikalischer Gelehrter behaupten wollte, unsre neue Musik kenne keine dreizeitige Länge, weil unsre Notirung kein selbständiges Zeichen dafür hat, indem sie die Noten nicht in Drittheile, sondern nur in Hälften theilt, wär' wol diese herkömmliche Schreibart ein Beweis gegen die Sache, die uns Allen bekannt ist? Lässt sich auch wol annehmen, dass die Alten jene verwickelten rhythmischen Zeitverhältnisse sollten wahrgenommen haben, die Böckh S. 107 angibt, während ihnen das einfache Verhältniss der dreizeitigen Länge fremd gewesen wäre? Mit dem dreizeitigen Fuss (◡́ ◡ ◡) ist ja die dreizeitige Länge (◡̅◡̅◡̅ ◡́ ◡ ◡) eben so bestimmt gegeben, als mit dem zweizeitigen Fusse (◡́ ◡) die zweizeitige Länge (◡̅◡̅ ◡́ ◡), welches letzte Böckh selbst (29) behauptet. Wenn ferner (ebenfalls nach Böckh S. 29) der dreizeitige Fuss durch grössere Energie der Arsis (◡̋ ◡ ◡) entsteht,

so sind ja die sämmtlichen zwei Theses eben sowol Produkte der arsischen stärkern Kraft, als die eine Thesis im zweizeitigen Fuss Erzeugniss der arsischen geringern Kraft ist. Was aber Produkt eines andern ist, ist ideell in ihm enthalten, eh' es producirt wurde, und so ist also die Dreizeitigkeit eben sowol in der Arsis enthalten, als die Zweizeitigkeit. Mithin postuliren selbst Böckh's theoretische Sätze die Annahme der dreizeitigen Länge.

Der zweite Grund, warum Böckh seine frühere Meinung aufgab, weil aus meiner Theorie der choriambische Vers, der mit der iambischen Dipodie anfängt:

⏓ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ –

sich nicht erklären lasse, ist noch befremdender. Das Maas ist dieses:

♪ | ♩ ♪ ♩. | ♪. ♬ ♪ ♩.

Kretische und choriambische Form wechselt unbezweifelt (Metrik 254, 411 und an mehren Orten). Das einzige auffallende könnte nur seyn, dass ein Vers, der im Niedertakt anfängt, mit einem im Auftakt wechselte:

— ◡ ◡ — | — ◡ ◡ —
◡̄ | — ◡ — | — ◡ ◡ —

Allein, theils ist dieses überhaupt weder ungewönlich, noch rhythmuswidrig, theils darf es in choriambischen Systemen, wo der Fall nur vorkommen kann, gar nicht befremden, weil Verse im System genau zusammenhängen, und gleichsam einen einzigen grossen Vers bilden. Wo ist also hier etwas, was unsre Theorie anfechten, oder gar stürzen könne? Wahrscheinlich war es bloss die Unvollkommenheit der ersten, durch den Ort, wo sie erschien, beschränkten Darstellung, was den Herausgeber des Pindarus veranlasst, an dieser Theorie wegen so leichter Zweifel so schnell zu verzweifeln.

Uibrigens glaube Niemand, dass das leichte, angenehme Spiel des Verses durch eine wissenschaftliche Begründung dem freien Gebrauch des Lebens und des Umgangs entzogen werden solle. Durch jenes Spiel geschieht dem Ernst der Sache so wenig Eintrag, als jenem Spiel durch den wissenschaftlichen Ernst. Denn — diess sey erlaubt zu wiederholen — um den Tempel jeder Kunst erstreckt sich ein weiter Vorhof, in welchem jeder beten

und opfern mag, auch ohne priesterlichen Schmuck. Freilich macht das Priesterkleid noch nicht den Priester; aber noch verwerflicher wäre doch wol der Satz: dass unter dem Talar kein lebendiger Leib, sondern bloss ein Gliedermann, oder höchstens ein Automat verborgen seyn könne.

Geschrieben zu Leipzig, am 5. März 1814.

Der Verfasser.

Inhalt.

Vorerinnerungen.

Allgemeiner Theil.

Vorerinnerungen.

Genie und Regel.

1.

Der Musik und den bildenden Künsten gesteht jeder Sachverständige unbedenklich einen wissenschaftlichen und technischen Theil zu, der sich lehren, lernen und üben lässt, und dessen gründliche Kenntniss man um so mehr von dem Künstler verlangt, je weiter die Kunst selbst fortschreitet, und durch gemeinschaftliches Bemühen der Künstler und Beschauer der Kunst, der Vollendung entgegenrückt. Dieser wissenschaftliche und technische Theil besteht in der gründlichen Kenntniss des Stoffes, den eine Kunst zu Darstellung der Ideen verarbeitet, und in einer sichern und leichten Handhabung dieser Materialien. Der bildende Künstler macht daher seine Schule durch Studium der Figur, d. h. der räumlichen Verhältnisse sichtbarer Gegenstände; der Musiker durch Studium der Tonverhältnisse in harmonischer und melodischer Beziehung.

2.

Nicht so allgemein erkennt man bei der Dichtkunst einen wissenschaftlichen und technischen Theil an. Der Sprache, als des Materials der Poesie, scheint jeder durch die lange Gewohnheit des Sprechens schon mächtig. Er wird also, das vermuthet man, ohne besondre Schule nöthig zu haben, ein Dichter seyn, und vollendete Gedichte liefern, sobald ihn nur poetischer Geist wirklich belebt. Daher kommt es auch wahrscheinlich, dass niemand Bedenken trägt, sich selbst als Maler oder Musiker aufzuführen; soll er sich hingegen einen Dichter nennen, so hindert ihn seine Bescheidenheit, denn die Beschäftigung mit bildender Kunst oder Musik sagt eben noch nicht etwas Schmeichelhaftes von Jemand aus; nennt er sich aber einen Dichter, so kann er sich nicht hinter die Technik der Poesie, die Niemand anerkennt, verstecken, sondern er hat sich selbst Genie beigelegt, was nicht allzubescheiden klingt.

3.

Gleichwol spricht der Dichter nicht die gewöhnliche Sprache, welche Erziehung und Grammatik lehrt, sondern er gebraucht, wenigstens in dem, was man in Ansehung der Form gewöhnlich ein Gedicht nennt, den Vers. In so fern nun der Vers Sprache des Dichters ist,

scheint die Versbaukunst der technisch wissenschaftliche Theil der Poesie zu seyn. Die meisten Kritiker verlangen auch wohl eine Verstechnik, (d. i. eine gewisse, von feinem Gefühl geleitete Fähigkeit, die Sprache mit Leichtigkeit für den Vers zu handhaben), von dem Dichter, als eine nicht zu verachtende Zugabe, allein eine Wissenschaft des Versbaues — was man gewöhnlich unter Metrik versteht, — scheint ihnen ein Unding, oder vielmehr ein Missgriff des in Pedanterei ausschweifenden Verstandes.

4.

Der Versbau scheint nämlich vielen eine so unbedeutende und unwesentliche Zierde des Gedichtes, dass es sie lächerlich bedünkt, eine Sache mit dem Ernst der Wissenschaft behandelt zu sehen, die sie bisher als ein leichtes Spiel zu treiben gewohnt waren. Es geht indessen mit mehrern Dingen so. Wer die Musik bloss vom Tafelzimmer oder vom Ballsaale kennt, wird auch vielleicht über die Wichtigkeit lachen, mit der alte und neue Musiker die Verhältnisse der Intervalle berechnet haben. Lacht aber jener Unmusikalische damit die Akustik und Harmonik aus der Reihe der Wissenschaften weg? — Ob übrigens der Versbau eine unwesentliche Zierde des Gedichtes sey, wird die Folge lehren.

5.

Andre, der Freiheit des Genius eingedenk, verwerfen die Wissenschaft des Versbaues, als eine Fessel, die dem Genie angelegt werden solle. Das Genie — wiederholen sie — duldet keine Regel, es ist über alle Regel erhaben; und doch, wie jede wahre Kraft, des Erfolges gewiss. Wenige bemerken, dass dieser Gemeinplatz von der Freiheit des Genies, auf dem Doppelsinn in dem Worte Regel beruhe.

6.

Es ist allerdings gegründet, dass überall die Ausübung der Regel vorausgegangen ist, und dass die Regel selbst erst von den Werken der Kunst abstrahirt und zur Theorie ausgebildet wurde. Das Genie hat also offenbar vor der Regel und ohne die Regel gewirkt und gebildet, welche von seinem Werk später abstrahirt wurde, aber nicht ohne die Regel, welche in der Idee des Kunstwerkes liegt, und von dem genialen Künstler in der Bildung seines Werks dargestellt wurde. Ueber diese Regel ist niemals das Genie erhaben, denn Genialität besteht eben darin, nicht die zufällige Erscheinung nachzubilden, sondern die Idee in ihrer wesentlichen Gestalt aufzufassen und darzustellen. Dieser Geist aber ist oft über dem Buchstaben verloren gegangen, indem die Theoretiker zufällig

Eigenheiten genialer Werke als Vorbilder betrachteten, und ihre Befolgung zur Regel erhoben. Denn die Aesthetik hat ihre Menschensatzung wie die Moral. Ueber solche todte Regeln ist allerdings das Genie erhaben, und wird sie niemals befolgen, ausser wo dieselbe Eigenheit auch seiner freien Darstellung nöthig wird. Dann aber ist es nicht Befolgung fremder Regel, was das Genie leitet, sondern gleiche Freiheit des Darstellens.

Doch nicht allein das Genie zerstört praktisch dergleichen todte Regeln, sondern auch jede wahre Theorie muss sich bemühen sie wissenschaftlich zu vernichten. Deswegen äussert sich die Theorie immer polemisirend, so lange noch Trugbilder andrer Theorien vorhanden sind, welche irreleiten und die reine Idee verdunkeln können.

7.

Der Dichter ist mithin eben so, wie jeder andre Künstler, an das gebunden, was wir, im Gegensatz der todten Regel, lebendige Regel nennen; und wenn der Versbau (nach 5) den wissenschaftlichen und technischen Theil der Poetik ausmacht, so kommt es nur darauf an: zu zeigen, dass der Vers nicht eine bloss willkührliche Verzierung sey, mit der die Dichter ihre Werke auszuschmücken pflegen, sondern, dass

der Bau des Verses auf eigenthümlichen, in seiner Natur gegründeten Gesetzen beruhe, um einzusehen, dass dem Dichter, der über den Dilettantismus hinausstrebt, diese Schule eben so zu empfehlen sey, als dem Maler und dem Musiker die seinige.

Versbau.

8.

Um dieses eigenthümliche Gesetz des Versbaues zu finden, ist es nöthig von den Worten des Verses ganz abzusehen, und bloss auf dessen Klang und Bewegung zu merken. Wer die Worte nicht beachtet, während er auf den Vers horcht, fasst blos das mit dem Gehör auf, was unsre Vorfahren die Weise, die Römer Numerus und die Griechen Rhythmus nannten. Von diesem Rhythmus, (denn das griechische Wort ist uns technisch geworden) behaupten wir nun, dass er auf eignen, in der Natur gegründeten Principien beruhe, und dass mithin jeder Vers, als Rhythmus, oder Verbindung von Rhythmen betrachtet, nach diesen Grundsätzen gebildet und beurtheilt werden müsse.

9.

Die Wissenschaft dieser Principien nennen wir **Metrik**. Sie lehrt keinesweges Rhythmen

oder deren Zusammensetzung erfinden, oder, wie manche sich vielleicht einbilden, der Empfindung des Gedichtes die passende Versart aneignen. Dieses ist Sache der Kunst, nicht der Wissenschaft. Die Metrik lehrt bloss, wenn wir von der Musik einen Ausdruck entlehnen dürfen, den reinen rhythmischen Satz, oder die Gesetze, nach welchen ein Rhythmus, ohne alle Beziehung auf die Worte, welche in ihm tönen, sich erzeuget und bewegt.

10.

Da der Rhythmus nicht von dem Vers entlehnt ist, sondern nach völligem Vergessen des Verses noch übrig bleibt, so können wir die Metrik nicht Wissenschaft oder Theorie des Versbaues nennen. Sie ist vielmehr Wissenschaft des Rhythmus im Allgemeinen, er mag an Worten (im Vers) oder an Tönen (in der Melodie) oder am blossen Schall (z. B. im Trommelschlag) vernehmbar werden. Der Vers nimmt, so wie die Musik, an den allgemeinen Gesetzen des Rhythmus nur Theil, ohne auf diese Gesetze selbst einigen Einfluss zu äussern.

Urtheil des Gehörs.

11.

Wenn Rhythmus im Verse (8) das ist, was abgesehen von Inhalt und Worten dem Gehör

allein übrig bleibt, so hat man allerdings zu erwarten, dass dem Gehör ein Urtheil über den Vers zustehe. Dieser Meinung sind indessen nicht alle Theoretiker, und nur noch vor kurzem hat Seidler in seinem Werk über die dochmischen Verse behauptet: man dürfe sich bei Beurtheilung der alten Verse nicht auf das Gehör verlassen, oder sich auf dessen Entscheidung berufen; die Theorie sey dagegen ein sicherer und untrüglicher Grund des Urtheils.

12.

So auffallend und vielleicht wunderlich diese Behauptung dem klingen mag, der, an sangbare, bekannte Versarten gewöhnt, keine Misshelligkeit zwischen den Behauptungen der Theorie und dem Urtheil des Gehörs ahndet, so ist doch, wie gewöhnlich in jedem Wort wahrheitsuchender Männer, so auch in jener Behauptung etwas, das Aufmerksamkeit und nähere Betrachtung verdient.

13.

Mit den Versarten nämlich, die aus dem Alterthum, besonders aus dem griechischen, auf uns gekommen sind, hat es eine ganz eigne Bewandtniss. Wer sie, gewöhnt an die Bewegung unsrer modernen Verse, lieset, wird in manchen ihrer Gattungen kaum einen Vers erkennen wollen z. B. in dem sotadischen:

ʽΗρην ποτε φασιν Δια τον τερπικεραυνον
Gott hört das Emporflehn der geheim klagenden Unschuld (Voss).

Wer hingegen von den gewöhnlichen Theorieen des alten Versmaasses belehrt, dergleichen Verse betrachtet, z. B. den dochmischen:

φανητω μορων ὁ καλλιστ᾽ ἐμων
Wer hinschwand in Gram und Mühseligkeit

und sie dem üblichen metrischen Schema:

⏓ – – ⏑ – | ⏓ – – ⏑ –

anpassen will, kommt allerdings in einen Widerstreit zwischen Theorie und Gehör. Denn er bemüht sich vergebens mit dem Gehör dieses Schema singbar zu finden, und gleichwohl kann er sich nicht abläugnen, dass jene Stelle des Sophokles ein Vers sey, und das metrische Schema den Rhythmus jenes Verses bezeichne.

14.

Selbst bei den Metrikern hat die Theorie das Gehör noch nicht so weit befangen, dass sie diesen Widerstreit nicht fühlen sollten. Indessen suchen sie den Ausspruch des Gehörs abzuweisen, weil das Ohr der Neuern unfähig sey, Rhythmen zu vernehmen, die allein aus der Eigenthümlichkeit der alten Musik begriffen werden könnten.

Takt und Taktlosigkeit.

15.

Diese Eigenthümlichkeit soll nämlich darin bestanden haben, dass die griechische, oder überhaupt die alte Musik durchaus von allem Takt entblösst gewesen sey (S. Hermann's Handb. der Metrik S. XX ff.). Verwöhnt durch unsre neuere Musik, deren Rhythmen der Takt zum Grunde liegt — behauptet der angeführte Metriker — können wir jetzt eine solche taktlose Musik gar nicht fassen, unser Gehör muss sich daher des Urtheiles über dergleichen Rhythmen enthalten, und sich mit den Aussprüchen der Theorie begnügen.

16.

Eine Ausflucht dieser Art, die das Gehör mit seinen Einwendungen zur Ruhe verweisen soll, muss allerdings etwas gewaltsam und gezwungen scheinen, da sie sich des verdächtigen Mittels bedient, die Entscheidung der Sache in eine dunkle Region zu spielen, deren Verhältnissen wir ganz entwöhnt seyn sollen. Allein, wenn wir auch hiervon absehen, so fordern wir doch mit Recht von jenen Theoretikern den Beweis, dass die Musik der Griechen, ganz gegen die Natur aller uns bekannten Musik, die Eigenschaft der Taktlosigkeit gehabt habe.

17.

Sonderbar genug zeigt es sich hier, dass ein Theoretiker dem andern diese Behauptung nachgeschrieben, während es keinem einzigen einfiel, den Beweis davon zu versuchen. Alle sprechen von der Sache mit einer Zuversicht, als wären sie in den Odeen und Theatern der Alten einheimisch gewesen, gleichwol ist bekanntlich über wenig Gegenstände des Alterthums noch so viel Dunkel verbreitet, als über die Musik desselben. Das einzige was einer Art von Beweis für jene Behauptung ähnlich sieht, ist von den Versrhythmen hergenommen, die nach der Meinung dieser Theoretiker ebenfalls taktlos seyn sollen. So führt z. B. Hermann die Stelle aus Pindaros:
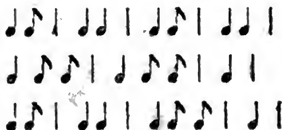
χρυσεα φορμιγξ Απολλω-
νος και ιοπλοκαμων
συνδικον Μοισαν κτεανον
Froh begrüsst Wohllaut des Frühlings
blüthengefeierten Tanz,
Fluss und Wald rauscht jubelnd im Chor

als Beispiel taktloser Rhythmen an, weil sie, seiner Ansicht nach, auf folgende Art im Takt wechseln sollen.

$\frac{3}{8}$ *χρυ-σε-* | $\frac{2}{4}$ *α φορ-* |
Froh be- | grüsst Wohl- |
$\frac{3}{8}$ *μιγξ Α-* | $\frac{2}{4}$ *πολ-λω-* |
laut des | Frühlings |

$\frac{2}{4}$ νος και ι-	$\frac{2}{4}$ οπλοκα-	$\frac{1}{4}$ μων
blü-thenge-	feierten	Tanz
$\frac{3}{8}$ συν - δι	$\frac{2}{4}$ κον Μοι-	
Fluss und	Wald rauscht	
$\frac{2}{4}$ σαν κτε- α-	$\frac{1}{4}$ νον	
jubelnd im	Chor	

oder in den bekannten musikalischen Zeichen:



deren sonderbare Zusammenstellung den Musiker allerdings etwas befremden wird. Aus dieser angeblichen Taktlosigkeit der Versrhythmen wird nun, durch einen etwas schnellen Schluss, die Taktlosigkeit der griechischen Musik gefolgert, und aus dieser Folgerung wiederum rückwärts die Taktlosigkeit der Versrhythmen gegen die Forderung des Gehörs in Schutz genommen. Man sieht, die Metriker nehmen es mit der Logik nicht immer allzugenau.

18.

Allein die Taktlosigkeit jener alten Rhythmen, z. B. der angeführten pindarischen Stelle, ist noch nicht so ganz erwiesen. Es könnte der Fall möglich seyn, dass die Metriker in ihrer Ansicht der Messung in einem Irrthum gewesen wären, der sie verhinderte, den vorhandenen

Takt zu bemerken. Man denke sich einen Klavierspieler, dem die Behandlung der andern Instrumente fremd ist, vor der Stimme einer Be Klarinette in einem Tonstück aus Ce. Er wird mit seiner beschränkten musikalischen Kenntniss, die wunderlichen Harmonien, die er sieht, nicht begreifen können; deswegen ist aber doch die Harmonie in dem Tonstück vorhanden. So könnte ebenfalls in den alten Rhythmen Takt seyn, gesetzt auch die Metriker hätten ihn auf ähnliche Art verkannt, wie jener Klavierspieler die Harmonie.

19.

Wir können diesen Satz vorjetzt nur problematisch aufstellen, da sein Beweis und die Nachweisung des Taktes in den alten Rhythmen, noch einige Untersuchungen über Rhythmus und Takt voraussetzt. Dieser Beweis wird aber mit der vollkommensten Deutlichkeit geführt werden, denn eben darin besteht das Eigenthümliche unserer Theorie, dass sie beweiset, in allen Rhythmen sey Takt, Rhythmus ohne Takt lasse sich dem Wesen des Rhythmus nach nicht denken, und die alte Musik sey — so viel sich aus den vorhandenen Versrhythmen schliessen lässt — der neuen Musik vollkommen gleich, wenn auch in mancher Rücksicht beschränkter und unvollkommener gewesen.

Es wird dabei zwar nicht nöthig, aber doch in geschichtlicher und andrer Hinsicht interessant seyn, zu bemerken, wie die neue Musik dieselben Melodien hervorgebracht hat, deren Rhythmen in den Versen der alten Zeit (wiewol lange durch falsche Theorien verkannt) auf uns gekommen sind. Die Gesetze des Rhythmus sind in der Natur gegründet, und so darf es Niemand befremden, dass sie im alten Vers und in der neuen Musik immer dieselben sind, ohne dass, nach Hrn. Hermanns etwas verfehltem Scherz (Allg. Mus. Zeit. 1809. N. 19. S. 291) „die Urgrossmutter von der Urenkelin tanzen lernte." Durch eine solche Vergleichung gewinnt auch die, manchem vielleicht trocken scheinende Untersuchung über Versgattungen einen besondern Reiz, und, während die grundlosen Erhebungen der alten Musik über die neue, in welchen manche Philologen (Vossius, Meibom, Hermann u. a. m.) sich gefallen, verschwinden müssen, wird sich über die Natur der alten Musik und über ihren Unterschied von der neuen, vielleicht von selbst manche bestimmtere Ansicht eröffnen.

20.

Nimmt man an, die erste Musik sey taktlos, und mithin der Takt eine Erfindung der neuern Zeit gewesen, so hätte diese neue Erscheinung

ohne allen Zweifel Epoche in der Geschichte der Musik gemacht. Eine ähnliche Erscheinung, die nur die Veränderung der herrschenden Taktart in der kirchlichen Musik betraf, machte wirklich Epoche und blieb unvergesslich. Es war die Einführung des Gregorischen Gesanges an die Stelle des Ambrosischen, von welchen beiden an gehörigem Orte die Rede seyn wird. Allein nirgends findet man in der Geschichte der Musik einen Zeitpunkt bemerkt, wo aus taktlosen Rhythmen ein Uebergang zu dem gleichmässigen Takt statt gefunden habe. Der Takt erschien also niemals als etwas neues, zuvor noch unerhörtes, und so darf man wohl auch für historisch ausgemacht annehmen, dass er von Anfang an den Rhythmen eigenthümlich gewesen sey. Nur verwechsele man nicht den Takt in der Musik, mit der bestimmten, zweckmässigen Bezeichnung des Taktes in der Notirung.

Die Grammatiker.

21.

Aus den Schriften der alten Theoretiker (Grammatiker) lässt sich über diesen Gegenstand: ob nämlich der Rhythmus der alten Musik und Poesie taktlos gewesen sey, und ob das Gehör eine Stimme bei Beurtheilung eines Rhythmus habe, wenig Aufschluss erwarten. Diese Metriker schrieben zum Theil zu einer Zeit, wo

sie noch Gelegenheit hatten, die Verse der alten Dichter in lebendigem Vortrag recitiren oder singen zu hören, es konnte ihnen also nicht leicht einfallen, dass sich jemals ein Widerstreit zwischen Gehör und Theorie werde vernehmen lassen. Theils aber hatten jene Grammatiker gar nicht die Absicht, eigentliche Theorien des Versbaues und des Rhythmus zu schreiben. Sie wollten — so zeigen es wenigstens ihre auf uns gekommenen Schriften — nichts anders liefern, als Beobachtungen über die bei den Dichtern vorkommenden Versarten und ihre eignen gelegentlichen Bemerkungen dabei. An eine vollständige Theorie des Rhythmus dachten sie dabei nicht, und wenn sie, wie gewöhnlich, einige Abschnitte der Lehre vom Rhythmus oder vom Metrum widmen, so geschieht es, wie man bald sieht, mehr aus einer Art von gelehrter Convenienz, als aus Interesse an der wissenschaftlichen Begründung eines Systems.

22.

Aus den Schriften der Grammatiker, die sich leicht beurtheilen lassen, weil gewöhnlich einer dem andern nachschrieb, sieht man, dass ihre Ansicht der Metrik ungefähr diese gewesen seyn mag:

Sie fanden die verschiedenen Versgattungen, als etwas Gegebenes, schon vor sich. Nun hatte man seit den frühesten Zeiten, in der ältesten

Versgattung, dem Hexameter, die sechs metrischen Abschnitte, oder Takte bemerkt, und als Maas des Verses gebraucht. Man nannte sie Füsse. Bekanntlich sind die Füsse des Hexameters abwechselnd Spondeen oder Daktylen, und so trug man die Benennung Fuss auf diese bestimmten Formen des Verstaktes über, und nannte den Spondeus und den Daktylus ebenfalls Füsse. Ein solcher Fuss an sich, ausser seiner Stelle im Verse betrachtet, zeigte sich als eine Zusammensetzung von Sylben, und weil man diese hier bloss ihrer Quantität nach betrachtete, als eine Zusammensetzung von Längen oder Kürzen, dergleichen im Hexameter der Spondeus und Trochäus zwei, der Daktylus drei enthält. Diese Beobachtung führte auf den Versuch, mehr Zusammensetzungen von Längen und Kürzen zu machen, und diese gleichfalls Füsse zu nennen. So kam in das Wort Fuss eine Vieldeutigkeit, indem man bald den Verstakt (z. B. der Hexameter hat sechs Füsse,) bald die Form dieses Verstaktes, bald überhaupt eine der verschiedenen Zusammensetzungen langer oder kurzer Zeitabtheilungen oder Sylben darunter verstand. Worte, welche mit ihrer Sylbenquantität einen solchen Fuss erfüllen, hat man neuerlich Wortfüsse genannt. So ist z. B. das Wort Unschuld ein trochäischer, das Wort Doppelgestirn ein choriambischer Wortfuss.

Füsse.

23.

Durch diese Zusammensetzung langer und kurzer Sylben bekamen die Grammatiker eine beträchtliche Anzahl von Füssen, die sie gewöhnlich nach der Zahl der darin enthaltenen Sylben, in zwei, drei und viersylbige theilen, denen sie auch zuweilen ein Verzeichniss von fünf und sechssylbigen beifügen. Jeder Fuss bekommt seinen Namen, einigen hat man auch mehrere Namen zugetheilt. So heisst der Trochäus auch Choreus, der Kretikus auch Amfimacer u. s. f.

Nach der üblichen metrischen Bezeichnung wird bekanntlich die lange Sylbe mit dem Querstrich (–), die kurze mit dem Häkchen (⌣) bezeichnet, und so wird das nachfolgende Verzeichniss der Füsse verständlich seyn.

24.

Zweisylbige Füsse gibt es vier:

– – Spondeus, z. B. Wohllaut.

– ⌣ Trochäus oder Choreus, z. B. Vater.

⌣ – Jambus: Prophet.

⌣ ⌣ Pyrrhichius: Deus.

In der deutschen Sprache gibt es allerdings pyrrhichische Wortfüsse, z. B. Jeder, oder, weder und ähnliche, doch sind sie noch so wenig anerkannt, als vor einiger Zeit die Spondeen Unschuld, Freiheit und andre.

25.

Dreisylbige Füsse sind acht:

– – – Molossus: andachtvoll.
⏑ ⏑ ⏑ Tribrachys: canite.
– ⏑ ⏑ Daktylus: heilige.
⏑ ⏑ – Anapäst: Diamant.
– ⏑ – Kretikus: Vaterland.
⏑ – ⏑ Amfibrachis: Gefilde.
– – ⏑ Bacchius: anbeten.
⏑ – – Palimbacchius: Gewaltthat.

Nach einigen heisst der mit der Kürze anfangende Fuss (⏑ – –) Bacchius und der entgegengesetzte (– – ⏑) Palimbacchius.

26.

Viersylbige Füsse sind sechszehn:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Proceleusmatikus: celeriter.
– – – – Dispondeus: Seekriegschauplatz.
– ⏑ – ⏑ Ditrochaeus: Ungewitter.
⏑ – ⏑ – Dijambus: Bekümmerniss.
– ⏑ ⏑ – Choriambus: Doppelrubin.
⏑ – – ⏑ Antispast: Gebirgklüfte.
– – ⏑ ⏑ sinkender Joniker (Ionicus a maiore) Ankündiger.
⏑ ⏑ – – steigender Joniker (Ion. a minore) Meteorstein.
– ⏑ ⏑ ⏑ erster Päon: Flüchtigere.
⏑ – ⏑ ⏑ zweiter Päon: Beseliger.
⏑ ⏑ – ⏑ dritter Päon: Alabaster.

⏑ ⏑ ⏑ – vierter Päon: Religion.
⏑ – – – erster Epitritus: Triumphausruf.
– ⏑ – – zweiter Epitritus: Todesanblick.
– – ⏑ – dritter Epitritus: Abschiedgesang.
– – – ⏑ vierter Epitritus: Epheuranke.

27.

Fünfsylbige Füsse gibt es zwei und dreissig. Ihre Namen werden verschieden und nicht mit hinlänglicher Bestimmtheit angegeben. So nennt z. B. Diomedes (Putsch. S. 478.) nur ein und dreissig, und zuweilen verschiedene mit demselben Namen. Die gewöhnlichsten Benennungen sind folgende.

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Orthius.
– – – – – Molossospondeus.
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – Pyrrhichianapäst.
– – – – ⏑ Kalatypus.
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ Hegemoskolius.
– – – ⏑ – Spondeokretikus.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ Mesomacer.
– – ⏑ – – Mesobrachys.
⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ Pariambus.
– ⏑ – – – Hyperbrachys.
⏑ ⏑ ⏑ – – Dasius.
– – – ⏑ ⏑ Spondeodaktylus.
⏑ ⏑ – – ⏑ Musicus.
– – ⏑ ⏑ – Amoebaeus.
⏑ – – ⏑ ⏑ Jambodaktylus.

– ⏑ ⏑ – – Choreobacchius.

⏑ ⏑ – – – Diphyes.

– – ⏑ ⏑ ⏑ Symplektus.

⏑ – ⏑ ⏑ – Cyprius.

– ⏑ – – ⏑ Anticyprius.

⏑ ⏑ – ⏑ – Hegemokretikus.

– – ⏑ – ⏑ Spondeoskolius.

⏑ – ⏑ – ⏑ Periodikus.

– ⏑ – ⏑ – Antiperiodikus.

⏑ – – – – Probrachys.

– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Parapäon.

⏑ – – ⏑ – Dochmius.

– ⏑ ⏑ – ⏑ Doriskus.

– ⏑ ⏑ ⏑ – Strofus.

⏑ – – – ⏑ Antistrofus.

⏑ – ⏑ – – Pariambodes.

– ⏑ – ⏑ ⏑ Choreodaktylus.

28.

Sechssylbige Füsse gibt es vier und sechzig, welche nebst ihren Benennungen der Vollständigkeit wegen hier Platz finden mögen.

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Dichoreus.

– – – – – – Dikanius.

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – Choreoantidaktylus.

– – – – – ⏑ Kaniolatius.

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ Choreoskolius.

– – – – ⏑ – Kaniokretikus.

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ Choreodaktylus.

– – – ⏑ – – Kaniobacchius.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ Anapästochoreus
– – ⏑ – – – Latiocanius.
⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Skoliochoreus.
– ⏑ – – – – Kretikokanius.
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – Choreobacchius.
– – – – ⏑ ⏑ Kaniodaktylus.
⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ Choreoantibacchius.
– – – ⏑ ⏑ – Kaniantidaktylus.
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ Anapästodaktylus.
– – ⏑ ⏑ – – Latiobacchius.
⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ Bacchiochoreus.
– ⏑ ⏑ – – – Daktylocanius.
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – Choreokretikus.
– – – ⏑ – ⏑ Kanioskolius.
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ Anapästoskolius.
– – ⏑ – ⏑ – Latiokretikus.
⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ Skoliodaktylus.
– ⏑ – ⏑ – – Kretikobacchius.
⏑ – – ⏑ – – Dibacchius.
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ Didaktylus.
⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – Skolianapästus.
– ⏑ – – – ⏑ Kretikolatius.
⏑ ⏑ ⏑ – – – Choreomolossus.
– – – ⏑ ⏑ ⏑ Molossochoreus.
⏑ ⏑ – – – ⏑ Anapästolatius.
– – ⏑ ⏑ ⏑ – Latiantidaktylus.
⏑ – – – ⏑ ⏑ Bacchiodaktylus.
– ⏑ ⏑ ⏑ – – Daktylobacchius.

⏑ – ⏑ – ⏑ – Skoliokretikus.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ Kretikoskolius.
⏑ – ⏑ ⏑ – – Skoliobacchius.
– ⏑ – – ⏑ ⏑ Kretikodaktylus.
⏑ – – ⏑ – ⏑ Bacchioskolius.
– ⏑ ⏑ – ⏑ – Daktylocreticus.
⏑ – ⏑ – – ⏑ Skoliolatius.
– ⏑ – ⏑ ⏑ – Kretikanapästus.
⏑ ⏑ – – ⏑ – Anapästokretikus.
– – ⏑ ⏑ – ⏑ Latioskolius.
⏑ – – ⏑ ⏑ – Bacchianapästus.
– ⏑ ⏑ – – ⏑ Daktylolatius.
⏑ – ⏑ – – – Skoliokanius.
– ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ Kretikochoreus.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Diantidaktylus.
– – ⏑ – – ⏑ Dilatius.
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ Diskolius.
– ⏑ – – ⏑ – Dikretikus.
⏑ – – – ⏑ – Bacchiokretikus.
– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ Daktyloskolius.
⏑ – – – – ⏑ Bacchiolatius.
– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – Daktylanapästus.
⏑ ⏑ – – – – Anapästomolossus.
– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Latiochoreus.
⏑ – – – – – Bacchiokanius.
– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Daktylochoreus.
– – ⏑ – ⏑ ⏑ Latiodaktylus.
⏑ ⏑ – ⏑ – – Anapästobacchius.

29.

Es begreift sich leicht, dass die Zahl der Füsse in das Unbestimmte auf diese Art vermehrt werden kann, denn ausser dem Nachlassen der Geduld, die endlich doch ausgeht, findet sich kein Grund, das Zusetzen neuer Sylben einzustellen. Wollte man aber, um siebensylbige Worte, z. B. Flutenbesänftigerin, als Füsse zu benennen, alle 128 siebensylbige Füsse aufzählen, so unternähm' man ohne Zweifel eine sehr unnütze Mühe, denn mit der Kenntniss der zwei, drei und viersylbigen und einiger wenigen unter den fünfsylbigen Füssen, reicht man bequem aus, und die ganze Klasse der sechssylbigen ist hier nur aufgeführt, theils der Vollständigkeit wegen, theils um die verschiedenen Namen, mit denen die Theoretiker oft denselben Fuss bezeichnen, bei dieser Gelegenheit zu bemerken.

In neuern Zeiten hat es nicht an Versuchen gefehlt, den Füssen andre Namen zu geben. Von dem deutschen Purismus, der statt Spondeus, Tritt; statt Trochäus, Wälzer; für Daktylus, Fingerfuss empfahl, ist wenig zu sagen. Erwähnung aber verdient der Einfall des Hrn. Kirchenrath Perschke. Dieser schlägt, in seiner, sonst nicht sehr zu empfehlenden Orthometrie (1809) vor: den Füssen solche Namen zu geben, die zugleich die prosodische Natur des bezeichneten Fusses selbst hören lassen. Er

nennt deswegen den Spondeus: Klopstock; den Trochäus: Hölty; den Jambus: von Kleist; und die Einzellänge, die er als Fuss geltend machen will: Voss. So wunderlich die Sache beim ersten Anblick aussieht; so ist doch nicht zu läugnen, dass durch dergleichen charakterisirende Benennungen der Füsse dem Gehör ein Schema gegeben wird, dem ähnlich, welches die metrischen Zeichen für das Auge bilden. Hätte der Verfasser nur übrigens nicht zu voreilig und ohne hinlängliche Kenntniss der Metrik, über Metrik geschrieben, so würde dieses hörbare Schema beim Unterricht allerdings manchen Vortheil gewähren.

30.

Ausser dieser Klassifikation nach der Sylbenzahl, theilten die Grammatiker die Füsse auch nach den darin enthaltenen Zeiten ein. Indem sie nemlich in den langen und in den kurzen Sylben einen verschiedenen Zeitgehalt bemerkten, und diesen durch ein bestimmtes Verhältniss bezeichnen wollten, theilten sie der kurzen Sylbe ein Zeitmoment (Zeit, tempus, mora, *χρονος*, *σημειον*) zu, der langen hingegen zwei dergleichen Momente. Nach dieser, nicht zählenden, sondern messenden Ansicht, theilten sie die Füsse ein, in:

1. Zweizeitige. Zu dieser Klasse gehört nur

der Pyrrhichius (⏑ ⏑), denn die Einzellänge (–), wo sie auch zwei Zeiten hat, ist doch nur Sylbe und nicht Fuss zu nennen.

2. Dreizeitige. Diese sind nach den Grammatikern:

der Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑
der Trochäus – ⏑
der Jambus ⏑ –

3. Vierzeitige. Dahin zählten sie:

den Proceleusmatikus ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
den Daktylus – ⏑ ⏑
den Amfibrachys ⏑ – ⏑
den Anapäst ⏑ ⏑ –
den Spondeus – –

31.

Es wär Zeitverlust, dieses Verzeichniss fortzusetzen, denn theils sieht man an der Bezeichnung jedes Fusses gleich, wie viel Zeiten er nach der Ansicht der Grammatiker haben müsse; theils ist diese Ansicht selbst durchaus falsch, und hat die Metrik den grössten Verwirrungen und Missverständnissen ausgesetzt.

32.

Die Behauptung nemlich, dass jede Länge zwei Kürzen gleich sey, beruht auf einer Täuschung, die sich von den ältesten Zeiten an bis auf die neuesten erhalten hat, und der zuerst von dem Verfasser dieser Metrik in dem Anhang

zu der Tragödie: die Aetolier, und später in einer Abhandlung über Rhythmus und Metrum (Allg. Mus. Zeitung 1807 u. 1808) widersprochen worden ist. Es ist nöthig, diesen Gegenstand hier vorläufig zu erwähnen.

33.

Wem die Geschichte der Musik nicht unbekannt ist, der erinnere sich, dass die musikalische Bezeichnung des Zeitgehaltes anfangs sehr unzureichend war, und dass Jahrhunderte vergingen, ehe man die Intervalle der Töne und ihre Dauer mit der Genauigkeit, wie jetzt, bezeichnen lernte. Das Länger und Kürzer war bald angedeutet, aber in dem Wie lang und Wie kurz, lag die Schwierigkeit. Die Noten reichten deswegen in den ersten Zeiten nicht zu, den Gesang eines Liedes zu lernen, und man musste die Sänger oft weit in ferne Länder schicken, um den Gesang zu hören, an dessen Melodie alsdann die unvollkommne Bezeichnung erinnerte. Ueberlegt man, wie ganz verschieden es sey: mit dem Sinn etwas lebendig aufzufassen; und dagegen es in Worten oder andern Zeichen so klar und vernehmlich auszudrücken, dass Jeder, der das conventionelle Zeichen sieht, dadurch sogleich das Bezeichnete in lebendiger Anschauung vor sich habe, und selbst innerlich sinnlich wahrnehme, so wird man zugeben, dass die

Sänger der alten Zeit eine Melodie richtig singen konnten, ohne im Stande zu seyn, über die Verhältnisse der Längen und Kürzen darin, durch Worte oder Messung genaue Rechenschaft zu geben. Uns, die wir die Melodie gewöhnlich mit Hülfe der bestimmten Taktzeichen erlernen, wird dieses freilich leicht, aber, so wie ein Ungeübter im Schreiben selbst das, was er richtig spricht, nicht immer richtig bezeichnet, eben so, und noch weit unzulänglicher, wird ein Sänger vor Erfindung der musikalischen Bezeichnung, die Verschiedenheit der Längen und Kürzen angedeutet haben, und eben so unbestimmt wird er sich auch in Worten über das Wie lang und Wie kurz, ausgedrückt haben.

34.

Indessen drang sich doch zuweilen die Nothwendigkeit einer solchen Bestimmung auf, und dann war nun wohl das einfachste Verhältniss, welches der Länge noch einmal so viel Dauer gab als der Kürze, das nächste und erste, was man beim Theoretisiren ergriff. Auch der Umstand, dass vielleicht die ältesten Rhythmen, welche man bezeichnen wollte, eben aus diesem einfachen Verhältnisse bestanden, konnte dazu beitragen, dass niemand dieser bequemen Annahme zu widersprechen Ursache fand. So muss durch eine alte Tradition dieses Verhältniss der

Kürze zur Länge wie Eins zu Zwey auf die Grammatiker gekommen seyn, denn sie sprechen davon als von einer bekannten, längst unbezweifelten Sache, ohne einen Grund für die Annahme dieses Verhältnisses anzuführen. Auch gilt ihnen überall die Länge zwei Kürzen gleich.

35.

Doch scheinen die Musiker der alten Zeit schon gefühlt zu haben, dass dieses Verhältniss der Länge zur Kürze nicht das einzige sey, und die Musik musste auch in der That sie bald zu dieser Bemerkung veranlassen.

Der Grammatiker Marius Viktorinus (Putsch S. 2480) sagt: Unter den Musikern und Metrikern ist grosser Streit über den Zeitgehalt der Sylben. Denn die Musiker behaupten, nicht alle Längen und alle Kürzen haben gleichen Zeitgehalt, indem es Sylben gebe von grösserer Länge, als die vollkommene, und von geringerer Dauer, als die einzeitige Kürze hat. Deshalb hielten sie auch in ihren Melodien manche Länge länger, und fertigten manche Kürze kürzer ab, als das gewöhnliche Maas es bestimmte. Die Metriker hingegen blieben bei dem gewöhnlichen Zeitmaas stehen, und gestehen nicht zu, dass es Längen von verschiednem Zeitmaas und Kürzen von verschiedner Dauer gebe.

Marius selbst zieht sich bequem aus diesem Streit, indem er sagt: Lang sey lang, und kurz sey kurz. Wenn man sage, die Deutschen seyen von langer Statur, so behaupte man damit nicht, dass sie alle nach der Schnur gemessen seyen. Dergleichen Subtilitäten möchten die Musiker aushorchen, der Metriker nehme darauf keine Rücksicht.

Man sieht, dass die Metriker schon in der alten Zeit einen Tick gegen die Musiker hatten, und ihren bessern Einsichten widerstrebten. Auf jeden Fall zeigt diese Stelle des Marius Viktorinus, dass die alten Rhythmen in der Ausübung ein andres Maas hören liessen, als die Metriker mit ihren bloss zweizeitigen Längen und einzeitigen Kürzen zu bezeichnen im Stand waren, und dass mithin die metrischen Zeichen, deren Beibehaltung nicht ihre Zweckmässigkeit, sondern der Eigensinn der Theoretiker veranlasste, uns keine richtige Anschauung des Gesanges der alten Rhythmen geben können.

36.

Dass es noch andre Verhältnisse der Länge zur Kürze geben müsse, als das von Zwei zu Eins, wird bei der Entwickelung des Metrum vollkommen bewiesen werden. Jetzt genüge uns vorläufig die Sprache selbst, um das wirkliche Vorhandenseyn eines andern Verhältnisses nach-

zuweisen. Diese Hinsicht auf das Maas in der Sprache ist uns um so nöthiger, da einige Metriker (z. B. Hermann Metrik §. 50) in der Sprache nur ein einfaches und ein doppeltes Maas hören wollen, und so durch eingestandenen Mangel eines richtigen Gehörs den besten Aufschluss über die Irrthümer ihrer Theorien geben.

Man spreche Worte, als: Anbeten, Ausrufen, Durchgänge, deutlich und mit Aufmerksamkeit aus, aber ganz auf die ungezwungene Art, wie man sie im alltäglichen Gespräch auszusprechen pflegt. Niemals wird man sprechen

Durchgänge Furchtbares




sondern jeder, der sich natürlich gehen lässt, spricht deutlich und bestimmt:

Durchgänge Furchtbares




und gibt also der ersten Sylbe, nicht bloss den Accent, sondern drei Zeitmomente, der zweiten Zwei und der dritten Ein Moment. Nur wenn er, des veränderten Sinnes wegen Furchtbares und Furchtloses unterscheiden wollte, würde er zwar die zweite Sylbe betonen, aber deswegen immer noch nicht:

Furchtbares



sondern vielmehr im Auftakt:

Furchtbares



sprechen. Man sieht also, dass die Sprache selbst schon die dreizeitige Länge hat, und dass diese unverkennbar dem genau hörenden Beobachter erscheint. Dieser Umstand allein wäre schon hinlänglich, die Messung der Füsse nach Zeiten, in dem Verhältniss, welches die Grammatiker lehren, zu verwerfen, allein die Folge wird dieses noch einleuchtender machen.

37.

Neben der Ansicht der Füsse als Zusammensetzungen von Längen und Kürzen, hatte sich den Grammatikern auch der ursprüngliche Charakter der Füsse als Versmaas (Takt) erhalten. Hierdurch wurden sie wahrscheinlich zu dem Irrthum veranlasst, als sey jeder Fuss und jede Zusammensetzung von Sylben, zugleich auch als Versmaas zu gebrauchen, und hierauf gründet sich die zuweilen ganz unmetrische und verworrene Messung, Benennung und Abtheilung mancher Versarten.

Fanden z. B. die Grammatiker einen Rhythmus, dem wir in unsern musikalischen Zeichen ganz singbar



bezeichnen würden in dem Vers:

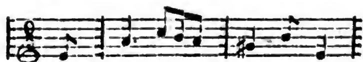
Im rothglühenden Morgenlicht

so suchten sie die Bezeichnung seines Sylbengehaltes auf Füsse zurückzuführen und fanden nun einen Antispast und einen Diiambus.

⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

Nun war ihnen der Vers ein antispastischer, und um den zweiten iambischen Theil nicht ausser der Theorie zu lassen, ward die Bemerkung hinzugefügt, die antispastischen Verse wechselten neben dem Grundfuss der Antispasten auch mit der iambischen Dipodie (oder dem Diiambus). Als Grund dieses Wechsels gab man auch wol an, der Antispast würde durch seine öftere Wiederholung den Vers rauh und hart machen. So erklärt sich z. B. auch Hermann (Metrik §. 63) über diesen Wechsel.

Kam derselbe Rhythmus mit der geringen Veränderung



vor, z. B. in dem Vers:

Wo fröhlicheres Lied ertönt

so passte er nicht mehr auf das vorige Schema, und es musste ein andres entworfen werden:

⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ –

Die vorige Länge (♪. statt ♪) schien in zwei Kürzen aufgelöset. Der Vers galt den Metrikern

nun für einen Antispast mit einem Kretikus, und sie bemerkten nicht, dass sie vorhin nur durch die Zerreissung des Daktylus (♪ ♬ ♪ in – ⏑ | ⏑) ihren Diiambus statt des Kretikus erhielten.

Kam folgender Rhythmus vor:

z. B. in dem Vers:

In dem Gesang zum Olymp empor

so musste es ebenfalls ein Antispast seyn, dessen erste Länge in zwey Kürzen aufgelöset war

⏑ ⏖ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

mit nachfolgender iambischer Dipodie; und so wurden die verschiedensten Rhythmen oft als gleich und gleiche als verschieden betrachtet, wie es die metrische Bezeichnung der Füsse veranlasste.

Dieses ist wol Beweis genug, dass die Metriker den Vers nicht als lebendigen Gesang vernahmen, sondern bloss als todtes unorganisches Aggregat von Sylben und Füssen analysirten und auch wol zusammensetzten. Sie waren, wenn der Vergleich erlaubt ist, Anatomen des Verses und befassten sich nicht mit der Fysiologie seines Organismus. Bei den meisten Versgattungen wird sich in der Folge Gelegen-

heit finden, diese Ansicht der Grammatiker nachzuweisen.

38.

Nicht allemal indessen konnten die Grammatiker in einem vorkommenden Vers den bestimmenden Grundfuss auffinden, und die andern als Varietäten desselben betrachten. So fanden sie z. B. den saffischen Vers:

ὠκεες στρουθοι, πτερυγας μελαινας
Iam satis terris nivis atque dirae
Klaggetön umher, und des wilden Schlachtrufs

dessen leichter und fliessender Gesang sich doch auf keine regelmässig wiederkehrenden Füsse wollte zurückführen lassen. Denn, wenn man ihn in solche zu zerlegen sucht,

– ‿ | – ⏓ | – ‿ | ‿ – | ‿ – | ⏓

so entsteht allerdings ein sehr verworrenes und widersprechendes Gemisch, und selbst die Abtheilung des Hefästion

– ‿ – ⏓ | – ‿ ‿ – | ‿ – ⏓

gab keine Gleichförmigkeit in den Abschnitten. Die Gramm tiker erdachten daher für diese Gattung von Versen eine besondere Klasse, die sie widrig gemischte Verse (*μετρα κατ᾽ αντιπαθειαν μικτα*) nannten. Von diesen wird in einem besondern Abschnitte die Rede seyn.

zeitigen Gehalt haben. Hätten Dichter, was indessen wol selten geschehen seyn mag, den Grundsatz der Grammatiker von der bloss zweizeitigen Länge bei der Bildung ihrer Verse befolgt, so würden die Rhythmen, welche dreizeitige Länge fordern, wenigstens dann fehlerhaft gebildet worden seyn, wenn solche dreizeitige Längen aufgelöset, und nicht durch drei, sondern nur durch zwei Kürzen im Vers erstattet worden wären. Bei spätern Dichtern, die mehr der Theorie als der Natur folgten, war dieser Fall nicht unmöglich und der Rhythmus



Hin sank das blutgierge Ungeheur

könnte vielleicht in diesen:



und es sank des La-bi-rinthes Un-geheur

verkehrt worden seyn, dem der Leser von selbst durch leichte Dehnung des ersten Takttheiles nachzuhelfen sucht, wenn er die angezeigte Messung erhalten will. Welche Verse nun Längen von andrem als zweizeitigen Gehalt haben, wird aus der Natur des Rhythmus und des Metrum vollkommen klar werden.

42.

Der zweite Irrthum der Grammatiker besteht darin, dass sie die Füsse, welche durch die ver-

schiedenen Zusammenstellungen von Längen und Kürzen entstanden sind, durch eine Verwechselung mit den Verstaktfüssen, als Versmaasse brauchen, und bald Verse aus dergleichen Füssen zusammensetzen, bald sie in solche Füsse zerlegen, wie oben (37) an einem Beispiele gezeigt worden ist.

Durch dieses Verfahren ward die Wahrnehmung des Rhythmus im Verse durchaus gehindert, denn die Verse wurden in Theile zerrissen, von welchen oft keiner ein rhythmisches oder metrisches Ganzes war, indem er doch mit dem Schein eines solchen Ganzen täuschte und spätere Metriker zu den sonderbarsten, allen Rhythmus zerstörenden Behauptungen verleitete.

Wär übrigens diese Synthesis der Verse aus Füssen richtig, so müssten entweder alle Zusammensetzungen der verschiedenen Füsse Verse geben, oder es müsste eine Regel gefunden werden, die festsetzte, welche Füsse mit einander vorbunden werden können. Eine solche Regel ist aber nirgends aufgestellt worden, ja, die Grammatiker heben ihren Begriff auf, indem sie widrig gemischte Verse annehmen.

43.

Bei allen Bemühungen der Grammatiker und Philologen blieb also die Theorie des Versbaues und die Erkenntniss des Rhythmus in den alten

Versarten noch ganz unbestimmt. Die Gelehrten stritten darüber mit gewohnter Heftigkeit ohne dass jemand ausser der Schule die Vortrefflichkeit ihrer aufgezeigten Rhythmen vernommen hätte, und innerhalb der Schule selbst kam es aus Mangel an festen Grundsätzen zu keinem sichern Resultate.

Hermann.

44.

So stand es noch zu der Zeit, als durch Kant's Kritik ein Streben nach Gründlichkeit in allen Wissenschaften aufgeregt wurde. Man begriff, dass es jeder Wissenschaft gezieme, auf festen Principien zu ruhen, und Kenntnisse, die man früher höchstens als angenehme Erheiterungen des Lebens zu betrachten gewohnt gewesen war, wurden jetzt als wissenschaftliche Lehrgebäude begründet, und mit systematischer Strenge beurtheilt.

45.

Vorbereitet zu wissenschaftlichen Untersuchungen durch Bekanntschaft mit den Schriften Kant's, fasste der Philolog Hermann in Leipzig den Vorsatz, die Metrik wissenschaftlich zu begründen und aus dem Begriff des Rhythmus selbst, die Theorie des Rhythmus abzuleiten. Sein erstes Werk erschien zu Leipzig im Jahr

1796 unter dem Titel: Godofredi Hermanni, de metris poetarum Graecorum et Romanorum, libri III. Diesem folgte 1799 in deutscher Sprache: Handbuch der Metrik, von Gottfried Hermann, worin die allgemeine Theorie des Rhythmus noch weiter ausgeführt ward. Gelegentliche Erörterungen über Rhythmus in akademischen Schriften und Ausgaben alter Dichter, so wie die specielle Abhandlung über die Rhythmen Pindars, können hier nicht besonders aufgeführt werden. Hermanns Schriften fanden zwar bei den Filologen, die ihr System abgeschlossen hatten, wie dieses bei neuen wissenschaftlichen Ansichten immer der Fall zu seyn pflegt, Widerspruch, dagegen erregte des Verfassers Belesenheit, und die, an solchem Stoff noch nie gesehene Filosofische Form bei Unbefangenen Bewunderung und das Ansehen der Grammatiker ward nach und nach durch den neuen Metriker verdrängt.

46.

Hermann hatte den Plan (Metrik §. 5—9), ein a priori bestimmtes, objektives, und formales Grundgesetz des Rhythmus aufzustellen, und aus diesem die vollständige Theorie des Rhythmus und des Metrum abzuleiten, gegen welche alsdann allerdings kein Zweifel würde erhoben werden können. Dieses Gesetz aufzufinden be-

diente er sich der Kantischen Formen. Denn wiewol schon damals, als Hermann schrieb, die Kantischen Lehrsätze manche tiefere Begründung gefunden hatten, so scheint Hermann doch sein filosofisches Forschen mit Kant, wie die meisten damaligen Filologen ihr metrisches mit den Grammatikern, beschlossen, und von neuern Ansichten nur eine unwillige und widerstrebende Notiz genommen zu haben. Was aber die glückliche Ausführung seines Planes hauptsächlich hinderte, war, dass er nicht, bevor er Hand an das Werk legte, sich bemühte, die sinnliche Anschauung des Rhythmus bestimmt aufzufassen, und mit Sicherheit festzuhalten.

Ein mächtiges Hinderniss dabei war ihm der Mangel an Kenntniss der Musik, der aus mehrern Stellen seiner Werke sich errathen lässt. Nicht als wäre Kenntniss des technischen in der Musik nöthig, um einen Rhythmus oder eine Melodie zu fassen, aber die Beschäftigung mit Musik, in welcher der Rhythmus freieres Spiel hat, und noch reiner wahrgenommen wird, als im Vers, dessen Rhythmus selbst zuweilen noch zweifelhaft ist, übt das Gehör und erleichtert das Auffassen der Rhythmen, und ihre Anerkennung in manchen veränderten Gestalten.

Diese Unbekanntschaft mit der Musik erschwerte nicht nur bei Hermann die, vor der Theorie so nothwendige Anschauung des Rhyth-

mus, sie nährte auch in ihm den Wahn, als sey die alte Musik etwas ganz andres gewesen, als die neue, von welcher sie sich besonders (wie schon oben erwähnt) durch gänzlichen Mangel an Takt unterschieden habe.

47.

Weil Hermann den Rhythmus nicht durch unmittelbare sinnliche Anschauung, sondern durch das Mittel der alten Verse und überdies der Kantischen Formen betrachtete, so musste es ihm begegnen, dass er die Sache über der Beschreibung verlor, und gleichsam das Wort vor lauter Buchstaben nicht sah. Er streift zuweilen (wie Kant selbst), an dem Wahren nahe vorüber, ohne es zu berühren, oder zu ergreifen. So ist er oft nahe daran, den Rhythmus als ein Ganzes in der Zeit zu erkennen, aber, weil ihm die sinnliche Anschauung dieses Ganzen, entweder gar nicht, oder nur vorübergehend kommt, so verliert er sie in einer Menge von Erläuterungen über Causalität und Wechselwirkung, die den Leser wie ein Räthsel ängstigen, wenn er nicht die Deutung in der Anschauung des Rhythmus als eines Zeitganzen schon hat und zum Lesen mitbringt. Eben so ist er nahe daran, wo er von Arsis und Thesis spricht, den Grund des Rhythmus (das Princip der Einheit im Zeitganzen) in dem Accent zu

finden, allein die Kürzen und Längen, die er, ohne sie abzuleiten (was nothwendig war), als ein schon Gegebenes aufnimmt, leiten ihn wieder irre, dass er mit grösster Inkonsequenz das Zeitmaas anticipirt, und in die Erklärung des Rhythmus aufnimmt, der ohne Längen und Kürzen bei gleichen Zeitabtheilungen durch den Accent statt findet.

48.

Ein auffallender Widerspruch, der zugleich beweiset, dass diesem Metriker die Anschauung des Rhythmus nie deutlich geworden ist, zeigt sich zwischen der Behauptung (Metrik §. 48) „das Maas der unbestimmten Sylbe sey durch den Rhythmus eben so genau, wie das der übrigen Sylben bestimmt, und die Sylbe möge in einem Wort, das an dieser Stelle steht, lang oder kurz seyn, so habe sie doch in dem Verse nur das vom Rhythmus bestimmte Maas;“ und zwischen der Messung der Verse (Metrik Vorr. S. XXVIII) wo die unbestimmte Sylbe, die an der Stelle der Kürze steht, wegen ihrer prosodischen Quantität als wirklich lang im Verse, gemessen wird. Misst man jene pindarische Stelle nach der Bemerkung des §. 48.



χρυσε – α φορ-μιγξ Ἀπολλω – νος και ἰοπλοκαμων

Froh begrüsst Wohllaut des Frühlings blüthengefeierten Tanz

so ist von der sonderbaren Veränderung der Taktart bei jedem Takt (Vorrede XXVIII) keine Spur. In jener Behauptung (§. 48) blitzte dem Metriker die wahre Gestalt der Sache entgegen, allein weil er ohne deutliche Anschauung des Rhythmus die Bedeutung der prosodischen Länge an der Stelle der metrischen Kürze nicht fassen konnte, so verlor er die Wahrheit (S. XXVIII) unter dem Gerüst von Begriffen.

49.

Dieser Mangel an deutlicher und festgehaltener Anschauung des Rhythmus äussert seinen Einfluss auf das ganze Werk dieses Metrikers. Obgleich das Grundgesetz des Rhythmus als objektiv, formal und a priori bestimmt angekündigt ist; so werden doch so subjektive, materielle und a posteriori bestimmte Momente in Anspruch genommen z. B. der Gebrauch der Dichter, die Deutlichkeit für den Leser, ja sogar die Kraft der Lungen, dass am Ende von der Strenge der ersten Forderung wenig in der Ausführung zu bemerken ist, wie bei dem Durchgehen der einzelnen Versgattungen sich oft zeigen wird. Daher kommt es denn auch, dass oft die direktesten Widersprüche in dem Zwischenraum weniger Seiten auf einander folgen. So schickt sich §. 227 der Daktylus besser als der Spondeus, §. 242 der Spondeus besser als

der Daktylus zu dem Ende des Verses, und beides der Ermüdung wegen.

50.

Urtheilt man nun nach dem, was Hermann wirklich geleistet hat, und nicht nach dem, was er seiner Ankündigung nach leisten wollte, so steht er, so heftig er immer auf die Grammatiker schilt, doch in Ansehung des Systems der Metrik nicht über ihnen.

Die Ableitung der Theorie des Rhythmus aus einem Princip hat er nicht bewerkstelliget, ja es fehlt seinem Werk bei allem Schein systematischer Strenge doch ganz an einer wissenschaftlichen Begründung. Denn das angeführte Grundgesetz, dass die Zeitabtheilungen einander durchgängig gleich seyen, dass die freie Ursache (die Arsis) den Anfang der Reihen bilde, und dass das Bewirkte (die Thesis) zwar eben so gross oder kleiner, nicht aber grösser seyn könne, als die Arsis, bleibt unzulänglich und unfruchtbar, weil die Erörterung aus der Acht gelassen worden ist, wie man dazu komme Längen und Kürzen in Zeitabtheilungen anzunehmen. Daher reicht dieses Gesetz auch gar nicht zu, den Moloss (– – – unfruchtbar) zu erklären, oder den Päon (– ⏑ ⏑ ⏑ göttlichere) dessen Länge Hermann als zweizeitig annimmt und

mehres andre, was in den einzelnen Versarten nachgewiesen werden wird.

51.

Die Gleichheit aller Längen (als zweizeitig) und aller Kürzen (als einzeitig) nimmt Hermann mit den Grammatikern unbedingt an. Dabei bezieht er sich auf die Sprache, welche nur zweizeitige Längen habe, (wir haben das Gegentheil gesehen) und, sonderbar genug, auf die Musiker, die dem Beispiel der Sprache gefolgt seyen. Mit einiger Kenntniss der Musik hätte sich Hermann auf die Figuren ♩. ♪ ♪ ♪ und ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ besonnen, und wär auf seinen Irrthum aufmerksam geworden.

52.

Hermanns Hauptidee scheint gewesen zu seyn, die Verse nicht, nach Art der Grammatiker in Füsse, sondern in Rhythmen zu zerlegen. Hätte er dieses ausgeführt, was aber ohne jene, oft bei ihm vermisste Anschauung des Rhythmus unmöglich war, so hätte er etwas sehr nützliches geleistet in einem Felde, das die Grammatiker noch unberührt gelassen hatten. Allein was er für den rhythmischen Theil der Verskunde thun wollte, missrieth durch seine Ansicht von den Reihen, in eben dem Grade, als das, was die Grammatiker für den metrischen Theil thaten, durch ihre Ansicht der Füsse

missrathen musste. Hermann verfehlte über seinen Reihen, die er mathematisch berechnen wollte, die wahre Gestalt des Rhythmus; den Grammatikern entging über der Sylbenausgleichung in den Füssen, das Metrum oder der Takt. So stehen beide genau auf einer Stufe, nur die Grammatiker auf der metrischen, Hermann auf der rhythmischen Seite. Beide fehlten darin, dass sie sich eben nur auf einer Seite hielten, und durch Zählen und Berechnen das finden wollten, was vor aller Berechnung und Demonstration dem Sinne klar seyn muss. Wenn Hermann's Metrik als Theorie, von einigen über die Ansichten der Grammatiker erhoben wird, so liegt der Grund wol bloss in seinem Verdienst als Filolog, durch welches er seine Irrthümer als Metriker vor befangenen Augen sanktionirt.

Voss.

53.

Ohne eine Theorie des Rhythmus schreiben zu wollen, brauchte Voss in seinem vortrefflichen Werke: Zeitmessung der deutschen Sprache (1802), die musikalischen Zeichen statt der gewöhnlichen metrischen, und zeigte dadurch in den meisten der alten Versgattungen den Takt. Indessen hat er oft den Takt durch willkührliche Punktirung der Viertel in vier Vierteltakt

hervorgebracht, und sich dieses Hülfsmittels bedienen müssen, weil er die wesentliche dreizeitige Länge nicht kannte, und die prosodische Länge an der Stelle der metrischen Kürze, so wie Hermann, als metrische Länge mass. Der Charakter dieser prosodischen Länge, ist aber starke Betonung der Kürze und dem sforzando in der Musik gleich, wie die Folge ausführlich beweisen wird.

Ueber die Ansichten Bernhardi's, Böckh's und Andrer von Rhythmus und Takt wird sich mehremal Gelegenheit finden, im Einzelnen zu sprechen.

Gesang und Deklamation.

54.

Indem wir behaupten, und fernerhin behaupten werden, in jedem Rhythmus sey Takt, und ohne Takt kein Rhythmus denkbar, müssen wir einer Einwendung im Voraus begegnen, die, so viel uns bewusst, zwar noch von Niemand gegen den Takt im Rhythmus gemacht worden ist, die aber doch zu erwarten steht, und am meisten von denen, die in unsre Meinung, von der Nothwendigkeit des Taktes in jedem Rhythmus, am tiefsten einzugehen geneigt sind.

55.

Solche Leser und Urtheiler werden sich zwar überzeugen, dass in jedem rhythmischen Ge-

sang unfehlbar Takt seyn müsse; allein, könnten sie entgegnen, nicht jeder Rhythmus ist für eigentlichen Gesang bestimmt. Wenn wir auch den Rhythmus nicht erwähnen, der von der Prosa verlangt wird, so giebt es doch selbst Verse, die bestimmt sind, bloss gesprochen und nicht gesungen zu werden. Von den Rhapsoden und von den Interlokutoren auf dem alten Theater ist es wenigstens wahrscheinlich, dass sie sprachen, und dass wir noch jetzt von Versen Rhythmus fordern, die zu dem Gesang gar nicht bestimmt und geeignet sind, liegt am Tage. Nun wird aber Niemand vom Deklamator fordern, dass er nach dem Takt deklamiren solle. Von der unschicklichen hörbaren Skansion ist hier nicht einmal die Rede, aber selbst das gleichmässig Fortlaufende des Taktes würde die Deklamation entstellen. Oft fordert diese eine zögernde, oft eine beschleunigte Bewegung, oft Anhalten einer Sylbe, über die vom Takte vorgeschriebene Zeit, oft unbestimmte Pausen, die sich nach der Taktmessung nicht richten. Alles dieses aber sind Dinge, welche dem Takt gerade zuwiderlaufen, und ihn ganz aufheben.

56.

Dieser Einwand hat allerdings viel scheinbares. Um ihn zu beantworten, müssen wir uns vor Allem darüber verständigen, was man

Takt halten nenne, und zugleich das Verhältniss der Rede zum Gesang genauer betrachten.

57.

In dem Ausdruck: Takt halten, liegt ein Doppelsinn, denn man bezeichnet im Gespräch damit zwei ganz verschiedenartige Dinge.

Wenn ein Sänger oder Instrumentist einzelne Töne eines Tonstückes in einer andern Zeitdauer vorträgt, als es ihr melodisches Verhältniss zu den übrigen Tönen erfordert, so sagen wir mit Recht, er hält keinen Takt, denn er hebt durch solches Spiel den Takt wirklich auf, es ist unmöglich, zu seinem Spiel den Takt zu bezeichnen, den die vorgeschriebene Melodie fordert, und wenn der Taktschläger taktirt, so geschieht es nicht zu dem taktlosen Spiel, sondern um den gestörten Takt wieder herzustellen. Wer auf diese Art gegen den Takt fehlt, (vorausgesetzt, dass sein Instrument ihn nicht hindert) verräth, dass ihm die Anschauung des vorzutragenden Rhythmus mangelt, denn hat er diese, so kann er den Takt nicht verletzen.

Wenn hingegen ein Virtuos das melodische Verhältniss der Töne zu einander beobachtet, aber dieselbe Melodie bald in schnellerm, bald in langsamern Tempo vorträgt, oder wenn er zwischen ihrem Anfang und Ende die Bewegung

beschleunigt oder verzögert, so sagt man wol auch, wenn dieses Eilen und Zögern unwillkürlich oder mit frivoler Willkürlichkeit geschieht, er halte keinen Takt, da man doch vielmehr, sobald das innere Tonverhältniss nur nicht gestört wird, bloss sagen sollte, er halte nicht Tempo.

Durch diese Bemerkung wollen wir den Sprachgebrauch nicht ändern, sondern nur verhüten, dass uns nicht durch Verwechselung beider Bedeutungen, Einwürfe von Seiten des Tempo gemacht werden, indem wir vom Takthalten sprechen, und umgekehrt.

58.

Diese Beschleunigung und Verzögerung des rhythmischen Vortrages dürfte also in der Deklamation des Verses um so weniger befremden, da sie sogar in der Musik den eigentlichen Takt nicht stört. Allein wichtiger ist die Störung des eigentlichen Verstaktes, durch Verlängung einiger und Verkürzung andrer Sylben gegen die Natur des Taktes, und was dasselbe ist, durch Einmischung ungemessener Pausen, die bald der Sinn der Rede, bald das Gefühl verursacht. Man versuche irgend ein Gedicht zu deklamiren, und man wird sich überall, nicht allein auf Beschleunigungen und Verzögerungen ganzer Rhythmen, sondern bei Verweilen auf

einzelnen Sylben, bei schneller Abfertigung anderer, und bei ungemessenen Pausen antreffen. — Wie besteht aber — fragt man mit Recht — hierbei der Takt? Ein Blick auf die Musik wird unsre Meinung erläutern.

59.

In der Musik entdecken wir bald, bei einiger Bekanntschaft mit ihren Werken, etwas, jenem Verweilen des Deklamators ähnliches, nämlich die Fermate. Der Virtuos wird bei gewissen Stellen vom Komponisten selbst aufgefordert, auf einem Tone zu verweilen, und dadurch das gleichmässig Fortgehende des Taktes zu unterbrechen. Man betrachte aber die Fermate zuerst in ihrer einfachen Gestalt ohne Koloratur. Sie unterbricht zwar den Fortschritt des Taktes, man kann aber nicht sagen, dass sie den Takt selbst aufhebt, so wenig als eine Interjektion, oder selbst eine Parenthese den Zusammenhang der Rede stört, wiewol sie ihren Schritt unterbricht. Wie der Zuhörer mit dem Festhalten des Sinnes gleichsam über der Parenthese schwebt, so schwebt sein Taktgefühl über der Fermate, die eben dadurch Fermate ist, dass sie bei fortwährendem Taktgefühl, das reelle Fortgehen des Taktes selbst anhält. Man könnte diesen, durch die Fermate angehaltenen Takt, mit dem sinnvollen Ausdruck bezeichnen, den Göthe von

den Farben so schön erklärt, und ihn intentionellen Takt nennen. Die Wahrheit dieser Benennung fühlt der Taktschläger am sinnlichsten nächst dem Virtuosen selbst.

60.

Die Fermate, wo sie nicht conventionell geworden ist, z. B. ehmals vor dem Schlusstriller koncertirender Stimmen, bezeichnet ein Uebertragen des Ausdrucks der allgemeinen Empfindung an die individuelle des Virtuosen. Dieser Charakter der Fermate findet sich aber nicht bloss auf der einzelnen, mit dem Zeichen der Fermate kenntlich gemachten Note, sondern überhaupt in jedem con expressione oder con affetto, das daher oft durch ad libitum, a piacere, senza tempo bezeichnet wird. In solchen Stellen ist das, was wir intentionellen Takt genannt haben, von der einzelnen Note auf ganze Tonrhythmen übergetragen, allein aufgehoben oder zerstört ist der Takt durch das ad libitum so wenig als durch die Fermate.

61.

Es fällt in die Augen: Je weniger individuell und subjektiv der Charakter einer Musik ist, um so strenger sind ihre Rhythmen und Melodicen an den Takt gebunden, z. B. in kirchlichen Fugen, Motetten, und im Choralgesang. Je mehr hingegen die musikalische Darstellung

sich dem Ausdruck des Individuellen und Subjektiven hingiebt, um so mehr und öfter tritt der Charakter des intentionellen Taktes hervor, der im Recitativ der herrschende wird, indem ihn der Virtuos selbst nach Gefallen (ad libitum) anwendet, wo ihm sein Gefühl sagt, dass er statt finde. Dass aber Taktlosigkeit nicht Charakter des Recitatives sey, zeigt der Umstand, dass es dem Urtheil des Sängers überlassen bleibt, ob er strengen Takt halten wolle, wozu er in manchen Gattungen von Recitativen, wo die Begleitung während des Gesanges rhythmisch fortgeht, ohnedies veranlasst wird. Das Recitativ ist also als objektives Kunstwerk in strengem Takt gedacht, und dieser bleibt, wenn auch der Vortrag des Virtuosen den strengen Takt als intentionellen hören lässt. Etwas ähnliches wie vom Recitativ gilt auch vom kirchlichen Kollektengesang. Bei diesem findet die Eigenheit Statt, dass er (in der gewöhnlichen Gattung) den Satz unmetrisch und unmusikalisch (monoton) anfängt, oder doch nach einer sehr geringen Modulation zum Anfange fortführt, und nur am Schluss gesangmässig metrisirt und modulirt. Er verbindet Rede und Gesang, nicht wie das Recitativ, gleichzeitig, sondern in der Aufeinanderfolge, und der Takt bleibt intentionell bis zum Eintritt des Schlusses, daher denn auch in den prosaischen Kol-

lektengesängen die Sätze von sehr ungleicher Länge seyn können und sind. Wir sehn in dieser Art des Gesanges das musikalische Gegenbild einer Gattung gereimter Verse, die jedem Reimwort eine willkührliche Zahl ungeordneter Sylben vorsetzen, welche bis zu dem Reim regellos abrollen, und die man wol noch vom Volk extemporiren hört, oder in kunstlosen Inschriften hie und da findet. So las man auf einem Grabstein:

Ich schlummre sanft in meiner Gruft,
Bis mich die Posaune zum ewigen Leben ruft.

In musikalischen Koloraturen findet man auch zuweilen, wie bekannt, ein ähnliches unbestimmtes Aufhalten des Schlusses, welches die Natur dessen, was wir intentionellen Takt nennen, deutlich macht, Diese Art des Kollektengesanges ist folglich als Rede zu betrachten, die aus Convenienz in singendem Ton gesprochen wird, und zufolge dieser Annäherung an den Gesang, den Schluss der Sätze metrisirt und modulirt. Dasselbe findet Statt bei dem vormals üblichen Absingen der Episteln und Evangelien. Dass aber der Kollektengesang, wo er wirklich Gesang ist, eben so wenig Taktlosigkeit zum Charakter habe, als das Recitativ, zeigen theils solche Gesänge dieser Art, welche die Modulation nicht bloss auf den Schluss beschränken, z. B.

manche Präfationen, die Konsekrationsformel und ähnliche, theils Kollektenmelodien, welche in Kirchengesängen taktmässig, und zuweilen mit Instrumentenbegleitung ausgeführt, gefunden werden.

62.

Die Freiheit des Virtuosen — um das Gesagte kurz zusammen zu fassen — im Vortrage, hebt also den Takt im Musikstücke selbst nicht auf, und was vom Sänger gilt, das gilt offenbar in noch höherm Grade und mit grösserer Freiheit vom Deklamator. Der Takt des Verses wird bei dem lebendigen deklamatorischen Vortrage intentionell, die Pausen, welche der Deklamator macht, sind nicht musikalisahe Pausen, welche schweigende Bestandtheile des Rhythmus sind. Jene Pausen in der Deklamation sind vielmehr eigentliche leere Zeiten (inania tempora), binnen welchen der Rhythmus selbst suspendirt wird, wie denn auch in der Musik die Fermate auf einer Pause Statt finden kann. Die Pflicht des Deklamators bleibt indessen, bei metrischen Stücken so zu sprechen, dass jener intentionelle Takt nicht überspannt, und dadurch seine fortdauernde Anschauung im Zuhörer gestört werde. Die Erhaltung dieser ideellen Taktanschauung, ohne reelle Darstellung des Zeitmessens, würde eine der höchsten Auf-

gaben der metrischen leidenschaftlichen Deklamation seyn.

63.

Man hat auch wol geglaubt, die behauptete Taktlosigkeit alter Rhythmen durch Beispiele aus neuer Musik zu erläutern, indem man sich auf Fantasien grosser Musiker berufen hat, worin die Musik sogar einige Zeit ohne die gewöhnliche Abzeichnung durch Taktstriche fortgeht. Der Beweisgrund für die Sache ist zwar schwach, indem er die Ausnahme unsrer Musik als Regel für alte Musik aufstellen will, indessen wird es nöthig seyn, auch diese letzte Zuflucht abzuschneiden.

Allerdings können in einem Tonstück Stellen vorkommen, wo der Komponist die Takteintheilung wegliess. Man unterscheide aber nur vor allem, ob diese Stellen rhythmische Stellen waren, oder ob die Musik an diesem Ort zu andrer Darstellung gebraucht wurde. Wenn z. B. ein Orgelvirtuos in einem Tonstück den Donner auf der Orgel nachahmt, so kann diese Nachahmung ganz vom Takt entbunden seyn, sie ist aber auch nicht rhythmisch, und braucht daher keinen Takt, sondern nur eine allgemeine Zeitbegränzung, um die nebenbei fortgehenden, oder darauf folgenden Rhythmen nicht zu stören. Eben dieser Rhythmen wegen

tritt hier der Fall ein, dass das unrhythmische Getön nach einem rhythmischen Maasse (dem Takt) gemessen werden muss, und dass also der Takt auf das unrhythmische uneigentlicher Weise übergetragen wird, damit dieses in seiner Dauer beschränkt werde. Wenn aber einige (z. B. Herr Direktor Gotthold, Berl. M. Schr. 1809. Iul. S. 51.) die Meinung hegen: der Takt sey vielleicht erfunden, damit mehrere (rhythmische) Stimmen zugleich ohne Verwirrung vorgetragen werden können, so zeigen sie, dass sie die zeitmessende Eigenschaft des Taktes (der bloss ein Verhältnissmaass ist) gar nicht kennen.

Ein einzeln fortklingender Ton ist ebenfalls kein Rhythmus, und kann daher taktlos fortgehalten werden, denn es ist nichts vorhanden, was Takt erfordere, und die blosse Begränzung der Dauer in Anfang und Ende ist kein Takt. Dasselbe gilt, wenn dieser gehaltene Ton von dem Virtuosen kolorirt wird, durch Arpeggio oder andres Passagenwerk. Nur sobald das Arpeggio oder die Koloratur, aus dem Gebiet des bloss Tönenden tritt, und sich gleichsam aus dem Tonchaos zu einem Rhythmus gestaltet, dann ist auch in diesem Rhythmus der Takt (vielleicht der Darstellung des Werdenden wegen, Anfangs intentionell) vorhanden, gesetzt auch, der Komponist bezeichne ihn nicht durch

Taktstriche, weil er ihn vielleicht noch nicht festhalten, sondern nach und nach aus dem Chaos unrhythmischer Töne entstehen lassen will. So sind dergleichen wirklich taktlose Stellen zu verstehen; scheinbare Taktlosigkeit erkennt der Musiker leicht.

Metrische Bezeichnung.

64.

Gewöhnlich bedient man sich noch jetzt in der Metrik der alten Zeichen der Grammatiker, nämlich zu Bezeichnung der Länge des Querstriches (—) und zum Zeichen der Kürze des Halbzirkels oder Häkchens. (◡) Beide Zeichen vereinigt man, um die unbestimmte Stelle anzudeuten, die (aus später anzuführenden Gründen) eben so wol lange als kurze Sylben zulässt. (⏓) Man pflegt dann die Bestimmung, welche das Metrum fordert, unten, und die, mit welcher sie vertauscht werden kann, darüber zu setzen. Z. B. in dem iambischen Verse:

⏓ — ◡ — ⏓ — ◡ — ⏓ — ◡ ⏒

Aus jedem Wohnplatz staubgeborner Sterblicher

ist die erste Stelle metrisch kurz, sie gestattet aber eine Sylbe von prosodischer Länge. (Aus) Umgekehrt ist die letzte Stelle metrisch lang, sie gestattet aber die prosodisch kurze Sylbe. Daher steht im ersten Fall das Zeichen der

Kürze unten, und das der Länge über diesem [⏓] und umgekehrt im zweiten Fall.

Um anzudeuten, dass eine lange Sylbe mit zwei kurzen vertauscht, oder in diese aufgelöset werden könne, setzt man über den Strich, der die lange Sylbe bezeichnet, zwei Halbzirkel, als Zeichen der Kürze, [⏕] z. B.

⏓ ⏕ ⏑ – ⏓

Wohnt in Paradiesen

Umgekehrt bedeutet das Zeichen ⏔, dass zwei kurze Momente durch eine lange Sylbe ersetzt, oder zwei Kürzen in eine Länge zusammen gezogen werden können, z. B. im anapästischen Vers:

⏔ – ⏔ – ⏔ – ⏔ –

unheiliger Kampf, wo Gewalt obsiegt

Zuweilen finden auch an der Stelle der metrischen Kürze zwei kurze Sylben Statt, diese bezeichnet man alsdann durch das doppelte Zeichen der Kürze über dem einfachen. [⏖] Lässt eine solche Stelle auch die prosodische Länge zu, so setzt man das Zeichen der Länge dazwischen [⏖] z. B.

⏖ – ⏖ – ⏓ – ⏑ – ⏖ – ⏑ –

ποταμων τε πηναι, ποντιων τε κυματων Aeschyl.

pavidumque leporem et advenam laqueo gruem Horat.

Und den Hasen in Angst, und dich, du reisender Kranich, fängt Voss.

Nur vermuthe man nicht, dass die zwei Kürzen Auflösung der Statt habenden Länge seyen, diese Länge (⏗) ist unauflösbar, weil sie, wie wir beweisen werden, nicht metrisch, sondern nur prosodisch ist. Zum vorläufigen Beweis dient, dass die doppelte Kürze statt der einfachen auch auf Stellen vorkommt, welche die Länge statt der Kürze nicht dulden, wie das obige Beispiel zeigt.

65.

Es ist indessen schon im Vorbeigehn erinnert worden, wie unzureichend und irreleitend diese Bezeichnung sey. Denn da der Zeitgehalt nicht bei allen Längen und Kürzen derselbe ist, so ist eine Bezeichnung dieser Verschiedenheit unumgänglich nöthig, diese aber gewähren jene metrischen Zeichen nicht, und der ganz verschiedne Rhythmus in



und



wird durch dieselbe Bezeichnung



also höchst zweideutig und unsicher ausgedrückt. Wir werden uns daher hauptsächlich der schicklichern und ebenfalls allgemein bekannten musikalischen Zeichen, oder Noten, bedienen, durch welche alle Zweideutigkeit der metrischen Be-

zeichnung gehoben wird. Man darf die Bekanntschaft mit diesen Zeichen wol bei jedem Leser voraussetzen, auch würde sie ein Musikunkundiger sich mit leichter Mühe erwerben, und vielleicht dann es dem Zufall Dank wissen, der ihn der Musik zuführte, während er sich nur der Metrik zu nähern gedachte. Wo indessen keine Zweideutigkeit veranlasst werden kann, und besonders bei bloss prosodischen Quantitätbestimmungen, welche die metrische Bestimmtheit (aus später anzugebenden Gründen) nicht haben sollen, werden die gewöhnlichen metrischen Zeichen in diesem Buche ihren Gebrauch behalten.

Uebersicht.

66.

Nach diesen Vorerinnerungen wird nun unsre Theorie die Ordnung beobachten, dass zuerst im allgemeinen Theile, vom Rhythmus, vom Metrum, vom Vers und von den damit verwandten Gegenständen gehandelt werde. Der besondre Theil wird dann die einzelnen verschiedenen Versgattungen, welche insgesammt aus dem Wesen des Rhythmus abgeleitet werden, erklären. Beide Theile machen ein fest verbundenes Ganzes aus, und der allgemeine wird im besondern seine Erläuterung, so wie dieser in jenem seine Begründung finden.

67.

Sollte der Verfasser manchen Lesern vielleicht hier und da zu ausführlich, ja weitschweifig und in das Kleinliche gehend scheinen, so bittet er diese, solche Stellen zu überschlagen, und ihn selbst mit der nothwendigen Rücksicht auf andre Leser zu entschuldigen, die vielleicht die Ausführlichkeit, oder selbst Wiederholung des früher Gesagten ihren Wünschen angemessner finden. Um dieselbe Entschuldigung bittet er auch wegen der gehäuften Beispiele, besonders aus den griechischen und lateinischen Dichtern. Da sich die Metrik bis jetzt hauptsächlich in den Händen der Filologen befindet, so war es nöthig, den Hinweisungen dieser Gelehrten auf die Praxis der alten Dichter zuvorzukommen, und diese ihre Autoritäten selbst gegen ihre möglichen Einwendungen zu benutzen. Deutsche Beispiele sind überall hinzugefügt, denn nur zu leicht versteckt sich die Unklarheit hinter das Fremde, besonders wenn es durch Gelehrsamkeit sanktionirt ist. Uns ist es aber darum zu thun, mit Gelehrten und Ungelehrten gleich deutlich und vernehmlich über die Sache zu sprechen.

Allgemeiner Theil.

Vom Rhythmus.

68.

Um nicht in den Fehler zu fallen, den wir an Andern gerügt haben, wird es nöthig seyn, vor Allem eine bestimmte Anschauung dessen zu erwecken, was man Rhythmus nennt. Hat man erst diese mit Deutlichkeit und voller Sicherheit aufgefasst (so, dass man sie unter allen Gestalten wieder zu erkennen im Stand ist), dann ist es Zeit, die wissenschaftliche Erörterung des Rhythmus zu versuchen, die allerdings nöthig ist, um beurtheilen zu können, ob unsere Theorie eine willkührliche sey, oder bestimmt durch die Natur des Rhythmus.

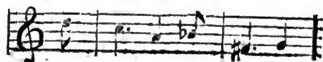
69.

Numeros memini, si verba tenerem — sagt Virgil's Lycidas, als er vom nächtlichen Gesange nur die Melodie (die Sangweise, nach dem alten Ausdruck) vernommen, und die Worte überhört hatte. Das lateinische: Numerus.

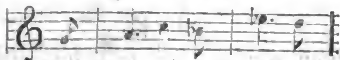
korrespondirt bekanntlich dem griechischen Worte Rhythmus. Man dachte sich also unter Numerus und Rhythmus ungefehr dasselbe, was wir gewöhnlich mit einem, ebenfalls aus dem Griechischen entlehnten Worte Melodie nennen, die musikalische Weise oder Form des Gesanges, abgesehen von den Worten oder dem Text. In diesem Sinn sagt man auch wol von einem Liede, es gehe nach der Melodie eines andern, und so unterscheidet man genau die musikalische Form des Gesanges von seinem Inhalt als Gedicht.

70.

Betrachten wir eine solche Melodie weiter, sie sey nun vom Gesange entlehnt, oder ohne Verbindung mit Poesie, gleich für die Musik selbst erfunden, so lässt sich zweierlei in ihr unterscheiden. Es ist hinlänglich bekannt, dass ein musikalischer Gedanke fast in jedem, nicht ganz leicht behandelten Tonstück, in verschiednen Tonarten wiederholt, und auf mancherlei Art gewendet wird. Der Hörer erkennt den Gedanken bei allen Veränderungen und Umkehrungen wieder, und zwar, wie es nicht anders seyn kann, an dem, was bei allen Veränderungen doch in ihm unverändert geblieben ist. Z. B. in dem Gedanken:



er mag, in welcher Tonart es sey, in gerader oder umgekehrter Bewegung (alla riversa)



vorkommen, sind die Töne zwar nicht dieselben geblieben, wir erkennen aber den Gedanken in jeder Stellung wieder an der Bewegung:



welche überall dieselbe geblieben ist. Was wir verändert finden, ist das melodische Verhältniss der Töne zu einander; was unverändert blieb, nennen wir das rhythmische Verhältniss, oder auch den Rhythmus überhaupt.

71.

Wie wir zuerst die Worte vom Gesang abzogen, und die Melodie übrig behielten, so haben wir nun von der Melodie, das Tonverhältniss abgezogen, und den Rhythmus übrig behalten, der auch ausser dieser künstlichen Abstraktion wirklich ohne Tonverhältniss vorkommt, z. B. im Trommelschlag. Wir unterscheiden die verschiedenen Arten des Trommelschlages im Generalmarsch, Zapfenstreich und andern Gattungen dieses militärischen Rufes, an den verschiedenen Rhythmen, z. B.



unterscheidet sich durch blossen Rhythmus von:



ohne dass irgend ein Tonverhältniss die Unterscheidung bewirkte, oder auch nur erleichterte.

72.

Betrachten wir dagegen manche andre Klänge, die an sich vielleicht angenehmer seyn können, als der Trommellärm, z. B. das Tönen der Aeolsharfe, das Rauschen des Windes in den Blättern, so werden wir selten, und dann bloss durch Zufall, das darin gewahr werden, was wir rhythmische Bewegung genannt haben. Das Brausen eines Wasserfalls, oder das Rieseln eines Quells hat wol auch einige Verschiedenheit, aber wir bemerken sie nicht. Wir unterscheiden dieses Geräusch nur, wo wir es unterscheiden, nach Stärke und Schwäche, nicht aber nach Verschiedenheit des Rhythmus, und nicht mit Bestimmtheit. Niemand wird es einfallen, durch die Verschiedenheit eines solchen unrhythmischen Geräusches Signale von verschiedener Bedeutung geben zu wollen, weil er nicht voraussetzt, dass jemand im Stande sey, jene Verschiedenheiten so sicher aufzufassen, dass er sie mit Gewissheit wieder erkennen, und sich danach richten könne.

73.

Ein subjektives Merkmal des Rhythmischen ist also die Eigenschaft, mit Bestimmtheit aufgefasst, unterschieden und wieder erkannt zu

werden. Wir fassen zuerst das subjektive Merkmal auf, weil uns daran gelegen ist, vor aller andern Untersuchung, die bestimmte Anschauung des Rhythmus zu fassen und festzuhalten. Die objektiven Eigenschaften des Rhythmus werden deswegen hier noch als Bedingungen betrachtet, unter welchen ein Rhythmus aufgefasst werden kann. Es wird nützlich seyn, zur Erläuterung der Sache ein Gleichniss von einer Anschauung im Raume zu gebrauchen.

74.

Man denke sich unter den räumlichen Gegenständen für das Gesicht, eine weitausgebreitete, unbegränzte, gleichfarbige Fläche, z. B. einen gleichbewölkten, düstergrauen Regenhimmel, dessen Ausdehnung nur durch die zufälligen Gegenstände des Erdhorizontes, als Berge, Häuser, Wälder u. d. g. abgeschnitten wird. Der Sinn nimmt hier die Empfindung der grauen Farbe zwar unter der Form des Raumes als Ausdehnung wahr, allein in der Einbildung bleibt nur ein bestimmtes Bild von der Empfindung (der Farbe), nicht von der Form zurück. Denn weil die Begränzungen des Horizontes zufällige sind, die von fremden Gegenständen herrühren, so erkennen wir sie so wenig für Umrisse jener grauen Fläche, als wir den Rahmen, der die Figur eines Gemäldes unterbricht, als Um-

riss dieser Figur betrachten. Mit einem Worte, die graue Himmelsfläche zeigt uns keine Figur, weil sie selbst als gränzenlos erscheint.

75.

Nun nehme man ferner an, das Gewölk habe sich abgeregnet, die gleichfarbige Wolkenmasse fange an, sich zu sondern, einzelne Stellen und Streifen werden lichter, doch ohne noch die blaue Heitere des Himmels durchscheinen zu lassen, andre verdichten sich noch mehr, um bald in abgesonderten Wolkenmassen aus einander zu gehn, aber alles ringt erst wie ein Chaos nach fester Gestalt. Hier bekommt die Einbildungskraft zwar die Anforderung, ein Bild aufzufassen, aber sie vermag nicht es festzuhalten. Nur das Bild des Allgemeinen, das Streben der Masse, sich zu gestalten, bleibt in der Fantasie. Ein Maler würde, wenn es seyn sollte, einen Wolkenhimmel dieser Art malen, aber niemals ein bestimmtes Wolkenchaos treu nach der Natur auffassen und wiedergeben können, eben weil die Gränzen fehlen, unter welchen allein ein bestimmtes Bild aufgefasst und wiedergegeben werden kann.

76.

Erst dann, um das Beispiel noch einmal aufzunehmen, wenn die Wolkenmassen sich ganz gesondert haben, und von allen Seiten sich die

Begränzung wesentlich, nicht durch zufällige Bedeckung fixirt hat, entsteht das feste Bild, die Figur, welche die Einbildungskraft festhalten, und treu in der Darstellung wiedergeben kann.

Oder, was dasselbe ist, erst dann wird ein räumlicher Gegenstand für uns zur Figur, wenn die Fantasie im Stande ist, seine Ausdehnung als ein Ganzes, in seinen wesentlichen Begränzungen, oder Umrissen, aufzufassen. Je zufälliger diese Begränzungen scheinen, um so schwieriger wird das Auffassen, daher Falten, Luft, Laub, Haar, dem angehenden Zeichner manche Mühe machen, eh' er das rechte Verhältniss von Wahrheit und Dichtung (Treue und Fantasie) in der Nachbildung treffen lernt.

77.

Was hier beispielsweise von räumlichen Gegenständen gesagt worden ist, gilt auch von den Erscheinungen, die in der Zeit wahrgenommen werden.

Es ist eine Behauptung Kant's, die oft nachgesprochen worden ist: Raum sey die Form aller äussern sinnlichen Anschauung, d. h. jeder Gegenstand der äussern Anschauung, oder jede Empfindung des äussern Sinnes werde unter der Form des Raumes (räumlicher Ausdehnung) von der Sinnlichkeit wahrgenommen.

Dieser Satz aber ist falsch. Es gibt Empfindungen des äussern Sinnes, welche durchaus nicht in der Form des Raumes, sondern blos in der Form der Zeit wahrgenommen werden. Zu diesen Empfindungen gehört vornehmlich der Schall. Der Schall, als Empfindung, ist durchaus ohne irgend eine räumliche Beziehung. Nennt man ihn dick, voll, rund, so sind dieses, wie jeder weiss, uneigentliche, von räumlichen Verhältnissen übergetragene Benennungen. So nennt man wol einen Gedanken gross, ein Gefühl tief, ohne beiden deshalb räumliche Beziehung anders als metaforisch zuzuschreiben. Der tönende Körper ist im Raum, die bewegte Luft desgleichen, aber das Fänomen dieser Bewegung, der Schall, wird vom Sinn nicht im Raume vernommen. Das Nah und Fern, was wir beim Schall unterscheiden, deutet zwar allerdings auf ein räumliches Verhältniss, allein dieses wird nicht vom Sinn, sondern von der Reflexion aufgefasst, und deutet nicht auf die Schallempfindung, sondern auf den klingenden Körper, was schon durch den dabei möglichen Irrthum erwiesen ist, und so ist wol jeder Schein gehoben, als mische sich irgend eine räumliche Beziehung in die sinnliche Wahrnehmung des Schalles, der, wie man sich bei jedem Versuch überzeugen kann, in keiner der drei räumlichen Dimensionen, sondern bloos unter der Form

der Zeit vernommen wird, und mit der einzigen, der Zeit eignen Dimension. Es wär kaum nöthig, hierüber ein Wort zu sprechen, wenn nicht Filosofen aus der Kantischen Schule, den Antheil der Reflexion an der Sinnempfindung zuweilen auf die Sinnlichkeit übergetragen, und so zu Irrthümern Veranlassung gegeben hätten.

78.

Die reine äussere Anschauung der Zeitdimension (des Zeitverlaufes) geschieht also mittelst des Schalles. Vielleicht liegt hierin der Grund, warum die Mittheilung der Objekte des innern Sinnes (der Gedanken) an den äussern, durch hörbare Zeichen (Worte) allgemein in der Sprache bewirkt wird. Die Anschauung räumlicher Dimension wird dagegen durch Farbe vermittelt. Der Schall wird daher in und für seine Sfäre gerade das seyn, was die Farbe für die ihrige ist.

79.

Wie vorhin die unbegränzte Fläche des grauen Regenhimmels, so denken wir uns jetzt das monotone Brausen eines fernen Wasserfalles. Was die Fantasie davon behält, wenn wir uns aus der Schallweite entfernt haben, ist (in Ansehung der Schallempfindung) bloss das Allgemeine des Geräusches, ein Gegenstück in der Zeit, zu der Formlosigkeit jener grauen Fläche im Raum.

Die Begränzungen, nämlich das Anfangen und Aufhören, liegen auch hier nicht in der Natur jenes Schalles, sondern in der Zufälligkeit des Ein- und Austretens in die Schallweite. Wir nehmen an, dass wir beim Nähertreten bemerken, wie der Strom verschiedene Gegenstände, Holz, Moos, und ähnliche Dinge über den Wasserfall führe, und dadurch eine Abwechselung in seinem Geräusch verursache. Wie bei der angehenden Sonderung des Gewölks, wird zwar die Einbildungskraft hier ein allgemeines Bild erhalten, nämlich das Bild eines Schallwechsels, das aber noch einem Chaos von Schällen gleicht. Im Allgemeinen wird auch die Fantasie ein solches Bild darstellen können, allein ein treues Bild eines eben vernommenen Schallchaos, wird sie niemals, weder festhalten, noch in der Darstellung wiedergeben können.

Wir nehmen ferner an, dass, bei grösserer Nähe, wir bemerken, wie der Strom sein Spiel mit einem halb losgerissenen Balken treibt, den die Welle hebt, bis er durch eigne Schwere zurücksinkt, und wieder von neuen Wellen gehoben wird. Diesen ordnungmässig wiederkehrenden Schall des An- und Abprallens, z. B. 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 verliert die Einbildungskraft nicht in der Wahrnehmung des Allgemeinen, sie kann ihn auffassen, und treu, wie sie ihn vernahm, wiedergeben, eben so, wie sie nach

dem obigen Beispiel die Figur eines vollkommen begränzten Gegenstandes im Raume, aufzufassen und wiederzugeben im Stande ist.

80.

Wir finden also in der Zeiterfüllung etwas, der Figur im Raume analoges, was wir mit einem nicht unpassenden Worte Zeitfigur nennen könnten, d. h. ein Ganzes, das rein in der Zeit, ohne Hinzukommen eines räumlichen Verhältnisses, als Ganzes sinnlich aufgefasst, behalten und wiedergegeben werden kann.

81.

Wie die Figur im Raume, als begränzte farbige Fläche wahrgenommen wird, (denn die dritte Raumdimension wird nicht vom Sinn, sondern von der Reflexion erkannt) so wird die Zeitfigur als begränzter Schall wahrgenommen werden, denn Schall ist die reine Zeiterfüllung, und eigenthümliche Gränze ist die Bedingung der Figur.

Es fragt sich aber dabei: wie kann der Schall mit einer eigenthümlichen Gränze erscheinen, um die Bedingungen zu erfüllen, unter welchen er eine Zeitfigur bildet?

82.

Wie die Zeit selbst, so verläuft der Schall als reine Zeiterfüllung nur in Einer Dimension.

Anfang und Ende sind daher seine Gränzen, allein diese Gränzen erscheinen nicht als eigenthümliche wesentliche Gränzen, der Schall könnte durch sie bloss abgeschnitten seyn in seiner Dauer, so wie die farbige Himmelsfläche durch den Horizont, die Figur im Bilde durch den Rahmen abgeschnitten ist.

Die eigenthümliche Begränzung der Figur im Raume ist Ausdruck ihrer innern Cohäsion, oder Selbstständigkeit. Was aber für das Räumliche Cohäsion ist, das ist für die Erscheinungen in der Zeit Evolution. Die Gränze, welche wir von der Zeitfigur erwarten, wird also sinnlicher Ausdruck der Evolution, oder des successiven nothwendigen Zusammenhanges seyn.

83.

Um Cohäsion zu bemerken, muss die Reflexion erst Theile (eine Vielheit) unterscheiden, die nun von der Anschauung als zusammengehörig (Totalität) aufgefasst werden. Eben so kann auch Evolution nicht angeschaut werden, ohne Mannigfaltigkeit der Momente, die als Ganzes unter dieser Form aufgefasst werden sollen. Zeitmomente müssen also erscheinen, ihre Vielheit muss wahrgenommen, aber als Einheit angeschaut werden, indem ein Moment als Erzeugniss des Andern sich offenbart. Die Zeitfigur ist mithin eine Reihe von Evolutionen.

84.

Wir haben diese vorstehende Reflexion zwar unternommen bei Gelegenheit einer rhythmischen Schallreihe des Trommelschlages; allein wie wir Anfangs von den Worten des Verses, dann von den Tonverhältnissen der Melodie abstrahirten, so haben wir bei jener Reflexion auch selbst vom Schall abstrahirt, der uns zur reinen Zeiterfüllung wurde. So blieb uns nichts übrig, als die Zeit selbst, in der wir Figuren (Ganze) erkannten, wie im Raume. Wir erkennen in der Zeitfigur leicht den Rhythmus wieder, dessen Charakter eben dieser ist (74) wie bei der Zeitfigur, nämlich als Ganzes in der Zeit aufgefasst werden zu können. Insofern also Rhythmus eine Figur in der Zeit ist, verstehn wir darunter, die anschaulich dargestellte Einheit einer Reihe von Zeitmomenten.

85.

Diese Abstraktion, nach welcher bloss die Zeit übrig bleibt, scheint Vielen die höchste zu seyn, und sie erklären dann den Gebrauch des Wortes Rhythmus von räumlichen Verhältnissen für einen metaforischen Ausdruck, mit dem man jedes regelmässige Verhältniss überhaupt bezeichne. Allein es zeigt sich bald, dass die Abstraktion ihr Geschäft noch nicht vollendet habe, so lang noch von Zeitmomenten die

Rede ist, und nicht von Momenten der Evolution überhaupt, durch welche erst die Anschauung der Zeit selbst (als Form der Evolution) entsteht. Führen wir also den Begriff Rhythmus zu seiner höchsten Allgemeinheit zurück, so verstehn wir unter Rhythmus eine Reihe von Momenten der Evolution, welche dem Sinn als ein Ganzes (Totalität, empirisches Bild der Einheit in der Vielheit) erscheint. Die Nothwendigkeit, bei dem Begriff des Rhythmus auch von der Zeit zu abstrahiren, wird sich späterhin zeigen.

86.

Ist der Rhythmus, wie wir abgeleitet haben, die sinnlich angeschaute Evolution, so ist schon dadurch die objektive Bedingung angezeigt, unter der eine Reihe von Momenten als ein Ganzes oder als eine Zeitfigur wahrgenommen wird, nämlich, wenn ein Moment als Erzeugtes des Andern erscheint. Der anschauliche Charakter des Hervorbringenden oder Verursachenden ist nun, der Natur der Sache nach, Kraft; der des Hervorgebrachten oder Bewirkten hingegen Schwäche.

87.

Man bemerke aber sogleich Folgendes: Ein Hervorgebrachtes kann allerdings seiner Ursache an Kraft ausserordentlich überlegen seyn, und

es ist nichts seltenes, dass z. B. der Sohn dem Vater, oder auch der Widerhall den Schall an Energie weit übertrift; allein indem wir dieses Verhältniss bemerken, geht uns auch eben dadurch die Anschauung der Abhängigkeit des Erzeugten vom Erzeugenden verloren. Wenn wir z. B. in einem künstlich akustischen Bau, den Widerhall unsrer Worte stärker als unsre eigne Stimme vernehmen, so verwundern wir uns darüber, weil unserm Wissen, dass dieses Widerhall sey, von der sinnlichen Wahrnehmung widersprochen wird. Nicht die Anschauung erkennt also hier die Abhängigkeit des Widerhalles, sondern die Reflexion.

88.

Hierdurch erklären sich, um dieses der Deutlichkeit wegen voraus zu bemerken, die rhythmischen Inganni, wenn der schlechte Takttheil mit Uebergewicht an Kraft gegen den guten angeschlagen wird. Das Analogon davon im Vers ist, wenn das Erzeugende vom Erzeugten durch einen Einschnitt getrennt wird, und dieses alsdann mit überwiegender Kraft nachtönt, wie z. B. in der berühmten Cäsur des heroischen Verses vor der Endsylbe:

Schönheit selbst und Geschlecht gibt alles der grosse
Monarch: Gold!

Der Effekt dieser Cäsur beruht einzig und allein auf dem rhythmischen Inganno, wie am gehörigen Ort weiter ausgeführt werden wird.

89.

Ferner vergesse man nicht, dass nicht allemal, wo Kraft sich zeigt, auch ein wirkliches Hervorbringen folgen müsse. Im einzelnen Moment ist zwar die Anlage zur Evolution gegeben, aber die Evolution kommt darin noch nicht zur wirklichen sinnlichen Anschauung. Nur wo eine Reihe, also wenigstens zwei Momente angeschaut werden, ist jenes Verhältniss der Abhängigkeit gegeben, nach welchem das Starke zum Schwachen sich verhält, wie Hervorbringendes zum Erzeugten, oder wie Ursache zum Bewirkten.

90.

Wir werden künftig zuweilen, mit einem, von sichtbaren Gegenständen hergenommenen Gleichniss, das bewirkende Moment das Bild nennen, das bewirkte hingegen das Gegenbild, so wie man von hörbaren Erscheinungen die ähnlichen Ausdrücke: Schall und Widerhall, und von aussersinnlichen Rede und Gegenrede braucht, um die Erweckbarkeit des Einen durch das Andre, und ihren Gegensatz, wo beide vorhanden sind, zu bezeichnen.

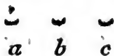
91.

Vorläufig haben wir das Bild vom Gegenbilde im Rhythmus nur der Intensität nach unterschieden, indem wir das Bild als stark, das Gegenbild als schwach bezeichneten. Allein auch der Extensität nach kann der Charakter der Abhängigkeit und des Bewirkten im Gegenbilde erscheinen. Was nämlich der Intensität nach als stark oder schwach sich zeigt, das erscheint der Extensität nach, als lang oder kurz. Beides ist eins und dasselbe, nur einmal unter qualitativen, das andremal unter quantitativen Verhältnissen betrachtet. Das Bild wird also in Beziehung auf das Gegenbild, als Länge, und dieses als Kürze sich kenntlich machen.

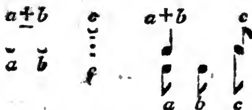
92.

Indem das Bild zum Gegenbild in das Verhältniss der Länge zur Kürze tritt, entsteht die rhythmische Figur; 𝅗𝅥 ♩; denn alle andere Verhältnisse der Länge zur Kürze z. B. 𝅗𝅥 ♩ sind erst, wie die Folge lehren wird, aus jenem als dem ursprünglichen abgeleitet. Wir erkennen in dieser Figur den Trochäus (– ⌣ Sonne.) Wie nun aber in der ursprünglichen rhythmischen Einheit die Fähigkeit oder das Streben liegt, sich in Bild und Gegenbild zu scheiden, und durch diese Scheidung als Rhythmus zur Erscheinung zu kommen, so liegt diese Tendenz,

sich von neuem zu rhythmisiren, auch in dem Bilde, das hier als Länge sich charakterisirt hat, und durch den Gegensatz der Kürze schon eine Duplicität des Gehaltes in sich ankündigt. Zerlegt sich die Länge nun in zwei Momente, die nur der Insensität nach entgegengesetzt sind, so entsteht die rhythmische Figur:



in welcher, wie diese Ableitung zeigt, *b* das Gegenbild zu *a*, und *c* das Gegenbild zu $a + b$ ist. Mithin ist *c* ein Gegenbild höherer Ordnung als *b*, wie es denn auch durch frühere Evolution



entstand. Der Charakter dieser Entstehung zeigt sich ganz deutlich im Praktischen. Denn *c* ist von viel stärkerm Gewicht, als *b*. Daher ist auch die Stellung ♩♪ natürlich, diese hingegen ♪♩ gewaltsamer, weil sie Produkte verschiedner Zeugungen verbindet (synkopirte Noten in der Musik). Daher ist der Daktylus ♪. ♬ ♪ aus dem Tribrachys ♪♪♪ (– ⏑ ⏑ aus ⏑́ ⏑ ⏑) ebenfalls natürlich, denn er gibt dem Moment *a*, welches den Charakter des Bildes gegen *b* hat, die Extensität der Quantität statt der blossen In-

tensität des Accentes, die Verlängung der mittlern Kürze hingegen ♪ ♪. ♪ ist gewaltsam, denn sie täuscht durch Quantität mit dem Schein des Bildes, bei dem Gegenbild, und gehört also unter die rhythmischen Inganni.

93.

Ausser diesen Verhältnissen der Extensität und Intensität zeigt sich noch ein Verhältniss der Relation zwischen Bild und Gegenbild, welches in der metrischen Proportion besteht. Die genaue Auseinandersetzung des Metrum wird dieses erst vollkommen deutlich machen. Man setze indessen den Fall, mehrere Klänge wechselten mit lang und kurz, oder stark und schwach ab, aber in ganz willkührlichen Verhältnissen, wie dieses z. B. bei den Tönen der Aeolsharfe der Fall ist, so würde man nicht im Stande seyn, ihre Folge als ein Ganzes aufzufassen; mithin wär auch in einer solchen Tonreihe kein rhythmisches Verhältniss. Die metrische Proportion der rhythmischen Momente ist daher eine Hauptbedingung zum Auffassen einer Reihe als Rhythmus.

94.

Um Alles zu erschöpfen, muss noch der subjektiven Bedingung der Auffassbarkeit gedacht werden. Man setze den Fall, dass in einer Reihe die Momente sich mit so ausserordentlicher

Schnelligkeit folgten, dass sie die Wahrnehmung übereilten, oder in so weiten Intervallen, dass sie das Auffassungsvermögen ermüdeten, so können alle objektiven Bedingungen des Rhythmus vorhanden seyn, ohne dass er vernommen würde. Die Bestimmung solcher subjektiven Verhältnisse liegt aber ausser den Gränzen der Theorie.

95.

Wir haben (85.), um den Begriff des Rhythmus ganz rein aufzufassen, uns bemüht, auch die Vorstellung von Zeitabtheilungen aus ihm zu entfernen. Um nicht missverstanden zu werden, sind hierüber einige Worte nöthig.

Versteht man unter Zeit die Succession der Erscheinungen, sie sei nun objektiv an diese gebunden, oder nur subjektive Form ihrer Wahrnehmung; so müssen wir bei dem allgemeinen Begriff des Rhythmus von der Zeit abstrahiren; denn, wie wir bald finden werden, es sind rhythmische Reihen möglich, ohne dass die Momente in der Zeit einander nachfolgen. Denkt man hingegen die Zeit in ihrem ursprünglichen Wesen, als reines Werden (Evolution, oder mit einem Schulausdruck: das unendliche, formell ideelle Bild der Einheit), so ist Rhythmus allerdings das endliche formelle Bild der Zeit, deren Anfang und Ende für uns im Unendli-

chen liegt. Bei dieser Ansicht darf es aber auch nicht befremden, rhythmische Reihen im Raume zu finden. Denn die Zeit spiegelt sich im Raume, und erscheint räumlich in ihm, was freilich paradox und seltsam klingt, sobald man Zeit in einer andern, als der eben erwähnten ursprünglichen, Bedeutung nimmt. Hier aber zeigt es sich, dass z. B. die Pflanze in den Abtheilungen ihrer Knoten, oder Augen eine Zeitreihe im Raume darstellt, und dass überhaupt die ganze Vegetation sich als ein Abbild der Zeit im Raume betrachten lasse. Wir lassen aber diese Ansichten, die zu leicht auf entfernte Gegenstände führen, und nicht selten zu einem, zwar interessanten, aber unfruchtbaren und einseitigen Spiel mit Begriffen verleiten, hier unausgeführt, und begnügen uns, das Verhältniss zwischen Zeit und Rhythmus hier im Allgemeinen angedeutet zu haben.

96.

Wenn Rhythmus die sinnlich angeschaute Form der Evolution ist, so wird er so viel Arten der Erscheinung zulassen, als es Arten sinnlicher Anschauung gibt. Der Rhythmus erscheint mithin theils dem innern Sinn, theils dem äussern, und diesem wiederum entweder im Raume, oder in der Zeit, oder in Raum und Zeit zugleich.

97.

Dem innern Sinn — bei unsern Lesern dürfen wir wol die Bekanntschaft mit diesem Ausdruck voraussetzen — erscheint Rhythmus in einer Reihe von Bildern, oder Empfindungen. Der Verstand kann vielleicht den Inhalt dieser Reihe tadeln, während sich der innere Sinn doch an ihrer Form ergötzt, und umgekehrt. Dieser innere Rhythmus macht oft einen bedeutenden Theil der Schönheit eines Gedichtes, oder einer Rede aus, indem das Wohlgefallen nicht sowol durch die Gedanken, oder Bilder des Gedichtes selbst, sondern durch ihre Verbindung, ihre Beziehung und Erzeugung aus einander erregt wird, er ist daher ein Haupttheil der innern Musik eines Gedichtes. Die Regeln seiner Beurtheilung gehören aber nicht hieher, sondern in die Poetik, wiewohl sie im Allgemeinen sich auf das Wesen des Rhythmus überhaupt gründen.

98.

Dem äussern Sinn im Raume erscheint der Rhythmus nicht als „regelmässiges Verhältniss überhaupt“, denn dieses erscheint auch in der Symmetrie. Symmetrie aber und Rhythmus sind sehr verschieden. Rhythmus ist seinem Begriff nach im räumlichen Verhältniss nur dann vorhanden, wenn eine Evolution räumlich als ein Ganzes angeschaut wird. Die Pflanze zeigt, wie

schon oben erinnert, in den Augen, Knoten u. s. w. die Momente einer successiven Evolution im Raume festgehalten, und so bildet z. B. der Halm mit seinen Knoten eine rhythmische Reihe im Raum. Indessen erkennt bei Naturprodukten oft mehr die Reflexion, als die sinnliche Anschauung, dass hier eine Evolution vorhanden sei; soll die Anschauung die Form der Evolution wahrnehmen, so sind bei räumlichen Rhythmen ebenfalls die allgemeinen objektiven Bedingungen erforderlich, unter welchen eine Reihe als Ganzes angeschaut werden kann, nämlich metrische Proportion der Intensität und Extensität, und diese findet sich auch bei den schönsten Pflanzengestalten, welche den Charakter der Vegetation am reinsten und freisten darstellen. Die Kunst, welche ausschliesslich für die Anschauung bildet, ist deswegen an jene objektiven Bedingungen des Rhythmus gebunden, und beobachtet sie überall, wo es darauf ankommt, die Momente der Länge, sei es in die Höhe oder in die Weite, als ein Ganzes zu fassen. Rhythmus im räumlichen Verhältniss ist also nicht Ebenmaass im Allgemeinen, sondern Proportion, im Gegensatz der Symmetrie, welche die Momente der Breite regelmässig ordnet, und das Analogon der Harmonie ist.

99.

Dem äussern Sinn in der Zeit erscheint der Rhythmus am reinsten mittelst des Schalles, welcher (77. 78.) die reinste Zeiterfüllung ist. Am freisten also zeigt sich der Rhythmus in der Musik, wo der Schall reiner Ton ist, ungehemmt durch Artikulation und logischen Sinn, wie es im Vers der Fall ist. Befremdend muss es daher allerdings einer unbefangenen Ansicht seyn, wenn einige Metriker (z. B. Hermann §. 35.) durch Erinnerung an die Musik „falsche Nebenbegriffe“ zu veranlassen fürchten, da doch nichts natürlicher scheint, als das Zusammengesetzte aus dem Einfachen zu erläutern.

100.

Im Raum und in der Zeit zugleich erscheint der Rhythmus im Tanz und in der Mimik, mit welchen auch gewöhnlich, wegen der nahen Verwandtschaft zwischen Rhythmus und Schall, Musik verbunden zu seyn pflegt. Diese Erscheinung des Rhythmus liegt aber ausser den Gränzen unserer Untersuchung, wiewol ihre Gesetze ebenfalls in den allgemeinen Gesetzen des Rhythmus gegründet sind.

101.

Im Laufe dieser Untersuchung haben sich von selbst verschiedene Erklärungen des Rhythmus dargeboten, welche insgesammt dasselbe

aussagen, und vollkommen verständlich sind, sobald man nur die bestimmte und klare Anschauung des Rhythmus sich eigen gemacht hat. Ohne diese Anschauung bleiben alle Erklärungen leere unverstandene Worte. Hat man sich aber geübt, den Rhythmus z. B. eines Gesanges aufzufassen, und ihn in jeder Abstraktion, vom Vers, vom melodischen Verhältniss, selbst vom Schall *) wieder zu erkennen, und von

*) Es ist bekannt, dass mehrere Aerzte, alter und neuer Zeit, in den Pulsschlägen Rhythmus suchten, und jedem Gesundheitzustand seinen bestimmten Pulsrhythmus beilegten. Samuel Hafenreffer nahm diese Ansicht vom Puls in seinem Buch: Monochordon Symbolico-biomanticum, abstrusissimam pulsuum doctrinam ex harmoniis musicis dilucide, figurisque oculariter demonstrans. Ulm 1640. Später hat ein französischer Arzt, Marquet, die Pulsbewegung in Musikzeichen auszudrücken gesucht, in seinem Buch: Nouvelle methode facile et curieuse pour connaitre le pouls par les notes de la musique. Nancy 1747. 4. Zweite vermehrte Ausgabe von Buchoz. Amst. et Paris, 1769. Die Verwechselung von Tempo und Rhythmus ist in den meisten Sätzen nicht zu verkennen. Ueberhaupt trägt man gewöhnlich in die meisten Naturphänomene, z. B. den Fall der Tropfen, erst den Rhythmus über. Das Tremuliren zweier, wenig in der Höhe verschiedener zugleich klingender Töne, wär vielleicht zu untersuchen, um die Veränderung des Rhythmus bei Veränderung des Tonverhältnisses zu bemerken.

andern zu unterscheiden, dann wird man seine Erklärungen als Zeitfigur, als Ganzes in der Zeit, als Form der Evolution, als sinnliche Anschauung der Einheit in einer Reihe von Momenten, und wie sie alle heissen mögen, leicht verstehen; denn mehre Ausdrücke für dieselbe Sache, können insgesammt richtig, und dennoch sehr verschieden seyn, je nachdem man den Standpunkt nimmt, von welchem aus man die Sache betrachtet. Wer z. B. den Rhythmus eine Zeitfigur nennt, bestimmt ihn eben so richtig, als der, welcher die sinnliche Form der Evolution in ihm sieht, nur spricht dieser gründlicher, jener anschaulicher.

102.

Selbst Hermanns Definition: (Metrik §. 18.) „Rhythmus sei die, durch blosse Zeit dargestellte Form der, durch Wechselwirkung bestimmten Caussalität", so sonderbar sie auch klingt, würde bei einer deutlichen Anschauung des Rhythmus einigermassen verständlich werden, wenn dieser Metriker nicht durch gänzliches Missverstehn der Kantischen Lehre von der Wechselwirkung die Sache verwirrt hätte, indem er die Caussalität im Rhythmus durch Wechselwirkung bestimmen will. In den Momenten der Caussalität ist allerdings Wechsel des Positiven und Negativen; allein eigentliche

Wechselwirkung findet nur dann Statt, wo von beiden Seiten zugleich Positives und Negatives auf und gegen einander wirken. Jene Einmischung der Wechselwirkung verwirrt also allerdings den Begriff; denn das Gegenbild (nach Hermann Thesis) wirkt nicht positiv auf das Bild (Arsis) zurück, und steht also mit diesem nicht in Wechselwirkung, sondern bloss in reiner Caussalverbindung.

103.

Wechselwirkung ist in dem reinen Begriff des Rhythmus gar nicht enthalten, sie ist vielmehr der Grund der Harmonie, welche allerdings mit dem Rhythmus sehr nahe verwandt, und nur eine andre Erscheinung der Einheit ist, als dieser. Wenn Rhythmus die Einheit in verschiedenen Momenten der Succession erscheinen lässt, so zeigt Harmonie die Einheit in verschiedenen Momenten des Zugleichseyns, und ebenfalls am reinsten in Tönen, die ohne räumliches Verhältniss, als geistige unsichtbare Naturen zugleich und neben einander **sind**, ohne **Daseyn** und Substantialität zu haben. Metaforisch könnte man daher den Rhythmus fliessende Harmonie, und die Harmonie stehenden Rhythmus nennen, wenn man dabei nur nicht vergisst, dass hierdurch nichts erklärt, sondern bloss das nahe Verhältniss beider bild-

lich ausgedrückt werden soll. In räumlichen Verhältnissen zeigt sich die Harmonie als Symmetrie, Proportion deutet auf rhythmisches Verhältniss im Raum, wie schon oben (98.) im Vorbeigehn erinnert wurde. Unterscheiden wir beide Worte genau, so finden wir die frühere Bemerkung bestätigt, dass wir bei Gegenständen, die wir der Breite nach vor uns sehn, harmonische Verhältnisse (Symmetrie) fordern, bei Gegenständen aber, die wir nach ihrer Länge betrachten, sei es der Ferne oder der Höhe nach, rhythmische Verhältnisse (Proportion.) Das Anschauen der Breite geht nämlich auf das Simultane, das Anschauen der Länge hingegen auf das Successive. In der perspektivischen Darstellung geht daher das Symmetrische in das Proportionale (das harmonische Verhältniss in das rhythmische) nach und nach über. In so fern sich nun die Architektur hauptsächlich mit Darstellung von Symmetrie und Proportion beschäftigt, so scheint sie allerdings das im Raume zu vollbringen, was die Musik in der Zeit wirkt. Nennt sie jemand die Musik des Raumes, so sagt er in der That damit nichts auffallenderes, als wenn er die Jugend den Frühling des Lebens nennt.

Vom Metrum.

104.

Wir erwähnten oben (§. 93.), dass sich das Bild vom Gegenbild im Rhythmus, nicht allein der Extensität und Intensität, sondern auch der metrischen Proportion nach, unterscheide. Diese metrische Proportion ist jetzt zu bestimmen.

105.

Fast jede Theorie bemüht sich, das Metrum vom Rhythmus zu unterscheiden, und gesteht eben durch diese Bemühung, dass beide Begriffe leicht zu verwechseln seyn. Betrachtet man indessen die Erklärungen des Metrum, wie sie in den Theorien sich finden, so ist wenig damit deutlich gemacht. Wenn z. B. Quintilianus sagt: Rhythmi, i. e. numeri, spatio temporum constant: metra etiam ordine; ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis. Rhythmis libera spatia, metris finita sunt. Inania quoque tempora rhythmi facilius accipient — so ist durch diese Antithesen für die Erklärung nicht viel gewonnen. Man muss erst wissen, was Rhythmus und Metrum sei, um diesen Gegenstellungen Beifall zu geben, oder zu versagen. Nach Hermann (§. 49.) bezeichnet Metrum keinesweges den Rhythmus selbst, sondern bloss: „das Verhältniss der Länge der Zeitabtheilungen gegen einander, ohne allen Rhythmus.“ In

dieser Erklärung liegt allerdings etwas Wahres, nur wird sie falsch durch den Zusatz: ohne allen Rhythmus. Es sollte vielmehr heissen: im Rhythmus; denn nur in diesem ist ein Verhältniss der Zeitabtheilungen denkbar. Ohne Rhythmus bestimmt nicht das Metrum, sondern die Prosodie die Länge der Zeitabtheilungen, (im Material, nämlich den Sylben) aber eben deswegen auch ohne Verhältniss. Die Folge wird diese Behauptung rechtfertigen.

106.

Metrum im Allgemeinen bedeutet Maas. Zeitmaas, Versmaas nennt man es auch wol, so wie man in der Musik den Takt das Zeitmaas nennt. Allein die Benennung Zeitmaas ist zweideutig. Der eigentliche Verlauf der Zeit wird durch das Metrum und den Takt nicht gemessen; dazu dienen andre Zeitabschnitte, Jahr, Tag, Stunde, Minute und ähnliche. Dieses sind allgemeine absolute Maasse, die wir anwenden, um die Dauer eines Zeitverlaufes zu bestimmen, so wie wir für räumliche Ausdehnung, Zolle, Schuh, Linien, Meilen und andre Maasse gebrauchen. Etwas ganz verschiedenes sind relative Maasse, wodurch nicht zeitliche und räumliche Ausdehnung im Allgemeinen gemessen, sondern zeitliche und räumliche Proportionen bestimmt werden. So misst man

z. B. eine Säulenhöhe nach Ellen oder Schuhen, um sich eine allgemeine Vorstellung von ihrer Grösse, oder auch von ihrem Verhältniss zu andern Säulen oder Höhen zu machen; man misst sie aber nach Modeln, um ihre eigenthümliche innere Proportion zu bestimmen, oder mit den Proportionen andrer Säulen zu vergleichen. Ein solches relatives Maass ist nun auch das Metrum, oder der Takt. Nicht also für die Zeit überhaupt dient es zum Maass, sondern für Anschauungen, oder Figuren in der Zeit, also für Rhythmen. Metrum ist seinem Begriff nach Proportionsmaas des Rhythmus in der Zeit. Es entsteht mithin durch und mit dem Rhythmus, und ist zugleich Gesetz desselben, oder, wie ein alter Schriftsteller sich darüber etwas mystisch ausdrückt: „der Vater des Metrum ist der Rhythmus und Gott, denn vom Rhythmus hat das Metrum den Anfang, Gott aber sprach das Metrum aus."

107.

Das Metrum als Proportionsmaas des Rhythmus kann nichts anders messen, als das Verhältniss des Bildes zum Gegenbilde. Dieses Verhältniss kann kein willkührliches seyn, sondern es muss in der Natur des Rhythmus selbst liegen, und sich nachweisen lassen.

108.

Indem das Bild zum Gegenbilde sich bloss der Intensität nach, wie Stark zu Schwach verhält, so ist in Ansehung der Zeit, welche jedes erfüllt, zwischen beiden keine Ungleichheit gesetzt. Das Verhältniss vom Bild zu Gegenbild ist also in Ansehung der Dauer gleich Eins zu Eins. Von Länge und Kürze kann hier noch nicht die Frage seyn, eben weil die Dauer beider von gleichem Maasse seyn soll. Wir bezeichnen daher einen solchen Rhythmus noch nicht mit den metrischen Zeichen der Länge und Kürze, sondern mit einem Buchstaben, z. B. *a*. Das Metrum dieses, durch Intensität charakterisirten Rhythmus, wird also dieses seyn:

a.	*a*.
Bild	Gegenbild

Der Charakter des Bildes (die Kraft) zeigt sich hier als Accent, und kündiget sich dadurch als Ursache des bewirkten Gegenbildes an. Die beiden Sylben des Wortes Anmuth z. B. sind von gleichem metrischen Gehalt, (dass sie beide Längen sind, geht erst durch Vergleichung mit Kürzen hervor) allein der Accent auf der ersten Sylbe, welcher der zweiten fehlt, macht beide zu einem Ganzen, indem sich die erste Sylbe durch jenen Accent die zweite unterordnet. Man befreie die zweite Sylbe von dieser

Herrschaft der ersten, indem man ihr gleiche Kraft des Accentes gibt, so hört man nicht mehr das einfache Wort Anmuth, sondern man hört zwei Worte, z. B. die Ausrufe: An! Muth! Oder man nehme der ersten Sylbe den Accent, und gebe ihn ausschliesslich der letzten, so ist der Rhythmus verändert, und man hört statt Anmuth, jetzt: an Muth (z. B. gebricht es,) Diesen Accent, als Charakter des Bildes im Rhythmus, nennen die Musiker in Tonrhythmen den guten Takttheil, im Gegensatz des schlechten Takttheiles (des accentlosen Gegenbildes). Weil sich die Stimme bei dem Aussprechen der accentirten Sylbe hebt, bei der accentlosen hingegen senkt, so nennen die Metriker die accentirte Stelle im Rhythmus (das Bild) die Hebung (elatio, elevatio, αρσις), oder mit dem adoptirten griechischen Worte Arsis, die accentlose Stelle hingegen (das Gegenbild) die Senkung (positio, θεσις), oder mit dem ebenfalls adoptirten Worte: Thesis. In: Sanftmuth z. B. ist die Sylbe Sanft Arsis, die Sylbe Muth hingegen Thesis. Die Arsis bezeichnen wir im Rhythmus, wo es nöthig ist, mit dem Zeichen des Accentes

á	*a*
Arsis	Thesis
Bild	Gegenbild

Nur vergesse man nicht, dass der Accent niemals eine Länge, sondern bloss die Kraft der Arsis anzeigt.

109.

Zu bemerken ist hierbei, dass die Musiker die Worte Arsis und Thesis in ganz umgekehrtem Sinne brauchen. Bei ihnen heisst Thesis der Niederschlag des Taktes, mithin der gute Takttheil, Arsis hingegen der Aufschlag oder der schlechte Takttheil, oft auch wohl der Auftakt (Hermanns ἀνακρουσις), wenn sie unterscheiden, ob ein Stück in Arsi oder in Thesi anfange, weil der Auftakt nichts anders ist, als ein schlechter Takttheil, dessen guter nur ideell vorhanden ist, daher er zuweilen durch eine anfangende Pause angezeigt wird.

Hermann hat zuerst, unbekannt mit dem Sprachgebrauch der Musiker, diese Benennungen umgewendet, es war leicht diese Aenderung zu bewirken, da die wenigsten Metriker mit der Musik so bekannt waren, um daran Anstoss zu nehmen, die Musiker aber würden auch ohne diese Verschiedenheit der Benennung nicht leicht in Hermanns Lehrgebäude den Eingang gefunden haben, weil sie in Gegenden längst hell zu sehn gewohnt sind, über welche in jenem Gebäude kimmerisches Dunkel verbreitet wird. Wir werden indessen die Wörter Arsis und

Thesis in dem, von Hermann eingeführten Sinn gebrauchen, theils, weil diese Bedeutung nun einmal bei den Metrikern Eingang gefunden hat, theils, weil es billig ist, dass der Metriker eine Benennung von Hebung und Senkung der Stimme hernimmt, während der Musiker sie von Hebung und Senkung des Taktirstabes ableitet. Dass dieser durch die Verschiedenheit der Benennung nicht irre geleitet werde, wird sich durch vorsichtigen Gebrauch doppelsinniger Worte leicht bewirken lassen.

Die Grammatiker scheinen mit Arsis und Thesis keinen bestimmten Begriff verbunden zu haben. Gewöhnlich nennen sie Arsis die erste Sylbe eines Fusses, und Thesis die zweite. So wär ein Trochäus (– ⏑ Sonne) die lange Sylbe die Arsis, die kurze Thesis; im Jambus hingegen (⏑ – Gewalt) würde die kurze Sylbe Arsis, die lange Thesis seyn. Auf diesen Gebrauch der Grammatiker ist also gar nicht Rüchsicht zu nehmen.

110.

Wo sich das Bild nicht bloss durch Intensität, sondern durch Extensität (91) vom Gegenbild unterscheidet, und sich zu ihm verhält, wie Länge zur Kürze, da ist schon in Ansehung des Maasses eine Ungleichheit gesetzt. Da die Ungleichheit hier ohne alle Bedingung ge-

fordert ist, so findet bloss die ursprünglichste und unbedingteste aller Ungleichheiten Statt, nämlich die Hälfte oder das Verhältniss von Zwey zu Eins. Das Bild wird also zwei Momente (Zeiten, Mora) enthalten, das Gegenbild hingegen nur Ein Moment. Wir bezeichnen nun das Bild mit dem metrischen Zeichen der Länge, das Gegenbild hingegen mit dem Zeichen der Kürze, wodurch dieser Rhythmus:

— ⏑
Bild Gegenbild

entsteht. Indem wir so den metrischen Gehalt dieser Länge gefunden haben, wird das noch klarer, was schon früher (92) in andrer Beziehung erwähnt wurde, dass diese Länge sich in Arsis und Thesis von neuem zerfällen lasse:

—
⏑⏑ ⏑

So entstehn drei gleiche Zeitabtheilungen:

⏑́ ⏑ ⏑

wovon die erste sich nun durch den Accent als Arsis charakterisirt. Sie ist aber Arsis gegen das zweite Moment, und zugleich Arsis gegen das dritte, weil, in Beziehung auf dieses, das zweite, später aus ihr entwickelte, dem Wesen nach immer noch zu ihr zu rechnen ist. Diese Eigenschaft einer Arsis in doppelter Beziehung, werden wir, wo es nöthig ist, mit einem doppelten Accent:

⏑̋ ⏑ ⏑

bezeichnen.

111.

Indem die Länge gegen die Kürze gestellt ist, (– ⏑) entsteht allerdings schon im Rhythmus ein Verhältniss der Länge zur Kürze. Indem aber die drei gleichen Zeitabtheilungen (⏑́ ⏑ ⏑) entstehn, ist es wiederum bloss die Kraft der Arsis, oder des Accentes, welche den Rhythmus bestimmt, und für diese Bestimmung ist der Unterschied der Länge und Kürze verschwunden. Man kann also die drei gleichen Zeitabtheilungen eben so richtig durch Kürzen

⏑́ ⏑ ⏑

als durch Längen

–́ – –

bezeichnen, oder wo man diesen Unterschied übergehen will, sich der indifferenten Zeichen:

á a a

bedienen.

112.

So haben wir zwei Gattungen des Rhythmus gefunden, wovon die eine nach gleichen, die andre nach ungleichen Theilen gemessen wird, oder nach einer andern Ansicht, deren eine den Rhythmus in zwey, die andre in drei gleiche Theile (Momente) metrisch zerlegt. Nach einer gewöhnlichen Metafer trägt man diese verschiedne Eigenschaft des Rhythmus auf sein Maass (das Metrum) über, und nennt es gera-

des Metrum, wo es den Rhythmus nach der geraden Zahl (zwey), *ungerades* hingegen, wo es ihn nach der ersten ungeraden Zahl (drei) abtheilt.

113.

Indem wir jetzt das Metrum, und vorher den Rhythmus in den ersten Elementen betrachteten, ward es einleuchtend, dass beide zugleich, mit und durch einander, entstehen. Der Rhythmus ist nämlich in seinem ersten Erscheinen als Bild und Gegenbild metrisch bestimmt, und da das Metrum nichts anders ist, als Proportionsmaass des Rhythmus, so entsteht es zugleich mit dem Rhythmus, und ist ohne ihn nicht denkbar.

Man würde jedoch sehr irren, wenn man glaubte, hiermit sei der Streit entschieden, ob jeder Rhythmus Takt habe, oder ob es auch taktlose Rhythmen und Verse gebe. Wollte jemand auch mit einiger Voreiligkeit behaupten, was von den Elementen gelte, müsse durch die ganze Sfäre, die aus diesen Elementen entsteht, Gültigkeit haben, so könnte man ihn vorläufig durch die Bemerkung aufmerksam machen, dass schon aus der Zusammensetzung rhythmischer Elemente, z. B.

– – | ⏑ ⏑ ⏑ | – – | – ⏑

taktlose Reihen entstehen würden, und dass wenigstens die Prosa, deren Sätzen man doch

auch Rhythmus zuschreibt, nicht nach einem bestimmten, gleichförmigen Takt sich bewege. Die Untersuchung, sehen wir bald, ist noch nicht an dem Punkte, wo jene Frage entschieden werden kann.

114.

Ueberhaupt ist jetzt der Rhythmus nur in seiner Grundform nachgewiesen worden, es ist aber nöthig, ihn durch alle Entwickelungen dieser Grundform zu betrachten, wodurch zugleich das Metrum, das jetzt ebenfalls nur als Element des Taktes erschien, seine nähern Bestimmungen erhalten wird.

Metrische Entwickelung des Rhythmus.

115.

Die einfachste Form, oder die Grundform des Rhythmus im geraden Metrum ist (108) diese:

á *a*

und zwischen beiden Momenten ist kein Quantitätunterschied, jedes hat dieselbe Dauer in der Zeit wie das Andre, und das erste Moment (das Bild), unterscheidet sich nur durch den Accent (die Arsis) von dem zweiten (dem Gegenbilde).

116.

Wie die rhythmische ursprüngliche Einheit überhaupt als Fähigkeit gedacht wird, ihr Gegenbild aus sich hervorzubringen, so hat auch

jedes rhythmische Moment, die Arsis sowohl als die Thesis, jene Fähigkeit, sich von Neuem in Momente zu zerlegen, zwischen welchen nun ebenfalls das Verhältniss der Arsis und Thesis, mit allen rhythmischen und metrischen Beziehungen statt findet. Wir bezeichnen diese, aus jenen entstandenen Momente mit denselben, aber kleinern Buchstaben:

Á *A*
á *a* *a* *a*

und nennen sie Momente der zweiten Ordnung, im Gegensatz jener, die wir Momente der ersten Ordnung, oder auch Hauptmomente nennen.

117.

Diese Momente der zweiten Ordnung nehmen dieselbe metrische Bestimmung an, wie die Hauptmomente selbst. Nach dem geraden Metrum, welches sie der Intensität nach bestimmt, sind sie unter sich selbst von gleicher Quantität, und bloss als Arsis und Thesis durch den Accent verschieden:

A *A*
á *a* *á* *a*
Arsis Thesis Arsis Thesis

Gegen die Hauptmomente gehalten aber, hat jedes der Momente zweiter Ordnung nur die Hälfte des Zeitgehaltes von dem Hauptmoment, aus

welchem es hervorging, und in dieser Beziehung entsteht unter beiden Gattungen erst ein Quantitätverhältniss, das wir nun so ausdrücken können:



und welchem in der Musik der Vier-Vierteltakt entspricht.

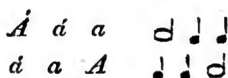
118.

Denkt man sich eine Reihe von Rhythmen, die sich bloss in Hauptmomenten bewegten, so zeigte sich in ihnen kein Quantitätverhältniss, sondern das einzige rhythmische Princip einer solchen Reihe würde der Accent seyn.

Dasselbe würde Statt finden, wenn die Rhythmen bloss Momente der zweiten Ordnung enthielten. Denn da die Kürze dieser Momente nur relativ ist gegen die Hauptmomente, so kommt sie unter blossen Momenten zweiter Ordnung nicht vor. Sie wird nur ein schnelleres Tempo verursachen, innerhalb demselben aber wird keine Quantitätverschiedenheit, sondern nur ein Wechsel von Arsis und Thesis Statt finden.

119.

Die Bedingung aller Quantitätverschiedenheit ist daher Wechsel der Momente verschiedener Ordnungen, also:



Damit wird indessen nicht behauptet, dass unter wirklich quantitirenden Versen niemals eine Reihe von Momenten derselben Ordnung vorkommen könne. Ist nur einmal das Quantitätverhältniss durch wahrgenommenen Wechsel der Ordnungen bestimmt, so treten auch die Momente einzelner Ordnungen nicht aus dem einmal festgesetzten Quantitätverhältniss, und die Verse:

τω δ' ἐν Μεσσηνῃ ξυμβλητην ἀλληλοῦν Homer

Cives Romani tunc facti sunt Campani

Ahndungvoll wehklagt beim Festmal Abschiedwehmuth.

werden unter Hexametern ebenfalls als Hexameter anerkannt werden, wiewol sie sich nach vierzeitiger Messung des heroischen Verses blos in Hauptmomenten, nämlich Spondeen bewegen.

Gerades Metrum.

120.

Im geraden Metrum finden also vier Formen des Rhythmus statt, nämlich:

♩♩ die spondeische – –

♩♪♪ die daktylische – ◡ ◡

♪♪♩ die antidaktylische ◡ ◡ – unterschieden von der anapästischen (♪♪ | ♩ ◡ ◡ | –)

♪♪♪♪ die procleusmatische ◡ ◡ ◡ ◡

von welchen in dem besondern Theile unter den Versgattungen des geraden Metrum besonders gehandelt werden wird. Wir nennen das gerade Metrum von seiner Grundform auch das spondeische.

121.

Dieses Zerfällen der Momente würde sich allerdings in das Unbestimmte fortsetzen lassen; allein alle neuen Zerfällungen der Momente späterer Ordnungen würden dieselben Verhältnisse bloss wiederholen, welche zwischen den Momenten erster und zweiter Ordnung Statt finden, und Momente entfernter Ordnungen, z. B. der ersten und vierten, können in demselben Rhythmus nicht mit einander wechseln.

122.

Hier ist es nothwendig, einer sonderbaren Verirrung zu gedenken, zu welcher der Mangel an Einsicht in die Musik einige Metriker verleitet hat.

„In unsrer Musik — sagt Hermann, Metrik S. XX. — hat zwar der Rhythmus der Melodie ein siebenfaches Maass vom ganzen Takt bis zu Vierundsechzigtheilen, da der Rhythmus der griechischen Musik, wenigstens bei dem Gesange und der Begleitung desselben nur ein zweifaches Maass, der ganzen und halben Noten hatte.“

Man sieht gleich aus „dem siebenfachen Maass der Melodie vom ganzen Takt bis zum Vierundsechzigtheil“, dass dieser Metriker eine etwas mangelhafte, und bloss gelegentliche Kenntniss von der Musik hat, sonst wären ihm die übrigen Extreme der Notenreihe vor der ganzen Taktnote, und nach dem Vierundsechzigtheil in längern und kürzern Tonzeichen nicht unbekannt geblieben, und er hätte sich überzeugt, dass hier überhaupt gar keine Gränze ist, denn was hindert den Componisten, die Theilung der Noten fortzusetzen, so weit er es nöthig findet, und Fünfhundertzwölftheile zu schreiben, wie man schon lange Zweihundert sechs und funfzigtheile schrieb? Auch hätte er bemerkt, dass im Sechsachteltakt das punktirte Viertel (♩.) ein eben so selbstständiges Maass ist, als im Viervierteltakt die halbe Taktnote (𝅗𝅥), denn beide erfüllen einen halben Takt, also ein ganzes Hauptmoment (vergl. 123.) Doch dieser Irrthum, wiewohl er einem Kritiker der neuen Musik in Beziehung auf alte, nicht wohl ansteht, betrifft nur eine Nebensache.

Die Hauptsache, auf welche es hier ankommt, ist diese: Wo ist denn in unsrer neuen Musik eine Melodie zu finden, in deren Rhythmus auch nur das Hermannsche siebenfache Maass vom ganzen Takt bis zum Vierundsechzigtheil wechselte? Unstreitig verwechselt Herrmann die

Koloraturen des Rhythmus mit dem Rhythmus *selbst*, allein die Noten der Koloratur sind doch nicht die, den Rhythmus constituirenden Momente. Was Hermann einseitig, zwiefaches Maass der griechischen Musik nennt, passt im allgemeinen Ausdruck vollkommen auf jede, und folglich auch auf unsre Musik. Die Rhythmen selbst, entkleidet von ihren zufälligen Coloraturen, wechseln bloss mit Momenten benachbarter Ordnungen, und selbst der Rhythmus, welcher in den Coloraturen Statt findet, hält sich allezeit in den Grenzen benachbarter Ordnungen. Es darf nicht befremden, dass der Rhythmus eben so wohl seine durchgehenden Noten hat, wie die Harmonie, und eben so wenig, dass in demselben Tonstück Melodieen aus verschiedenen Klassen der Momente, jedoch immer nur im Wechsel benachbarter Ordnungen vorkommen, da sogar dieselbe Melodie erweitert (per augmentationem), oder vermindert (per diminutionem), in demselben Tonstück kunstmässig behandelt wird. Nur in dem eigentlichen Rhythmus wird man niemals Sprünge in entfernte Ordnungen der Momente bemerken.

So wenig nun die Koloraturen den Hauptrhythmus constituiren, eben so wenig bilden ihn die aushaltenden Noten entfernter Ordnungen. Die Note des Orgelpunktes z. B. wird niemand einen Rhythmus nennen. Es kann

aber seyn, dass lange aushaltende Noten für sich eine besondre Melodie (z. B. per augmentationem) führen, alsdann ist auch selbst in dieser Melodie nur ein Wechsel benachbarter Ordnungen vorhanden, wiewol in der Summe der verschiedenen gegeneinander gestellten Rhythmen, die entferntesten Ordnungen der Momente erscheinen können. Denn es ist das Wesen des doppelten Contrapunktes, Rhythmen gegeneinander zu bearbeiten, so wie der einfache Contrapunkt Töne harmonisch gegen einander stellt.

An Koloraturen fehlte es der alten Musik auch nicht, wenn den Klagen über Verkünstelung der Rhythmen durch die Virtuosen zu trauen ist, und die Neumen über deren Missbrauch schon in den frühesten Zeiten des Kirchengesangs geklagt wird, deuten wenigstens auf eine Art davon, und erregen gegründete Zweifel, ob Hermanns Behauptung, (Metrik XXIII.) im griechischen Gesange habe jede Sylbe nur Eine Note gehabt, mehr aus Unkenntniss, als aus gründlicher Kenntniss der Sache herrühre.

Gemischtes Metrum.

123.

Die Hauptmomente des geraden Metrum können sich, so wie die rhythmische Einheit selbst, auch der Extensität nach zerlegen, oder was dasselbe ist (112), jedes Hauptmoment kann

sich in drei Momente zweiter Ordnung zerfallen:



Unter sich haben diese Momente zweiter Ordnung zwar ebenfalls kein Quantitätverhältniss (115), indessen ist das starke Uebergewicht des ersten jeder drei Momente nicht zu verkennen, da es in doppelter Beziehung (110) Arsis ist.

124.

Gegen die Hauptmomente gehalten, hat jedes Moment zweiter Ordnung den dritten Theil vom Gehalt des Hauptmomentes, und so entstehn folgende Quantitätverhältnisse:



Wir müssen aber hier zuvörderst einer Eigenheit unserer gewöhnlichen Notenbezeichnung gedenken.

125.

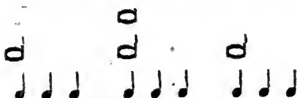
Nach unsrer jetzt üblichen Art zu notiren, theilt man jede Note in zwey, und niemals in drei gleiche Theile. Daher haben wir bloss Zeichen für Ganze-, Halbe-, Viertel-, Achtelnoten u. s. f., nicht aber für Drittel, Sechstel, Neuntel u. s. w. Um diese zu bezeichnen, hilft man sich bekanntlich mit dem Punkt, oder durch

das Zeichen der Triole. Allein hieraus entsteht eine Inconsequenz im musikalischen Sprachgebrauch. Wir sprechen nämlich vom Dreiviertel, Sechsachtel und anderm Takte, ohne durch diese Benennung anzeigen zu wollen, dass ein Takt dieser Taktart kein voller, geschlossener Takt sey, sondern nur drei Viertel, oder Sechs Achtel von einem vollen Takt enthalte. *) Wir erkennen vielmehr an, dass jeder Takt in jeder Taktart ein volles Ganzes sey. (Ich vermeide den Ausdruck: ein ganzer Takt, weil dieser technisch geworden ist, anstatt Viervierteltakt, und folglich Missverständniss erzeugen könnte.) Die Benennung Viertel, Achtel u. s. f. hat demnach ihre relative Bedeutung verloren, und ist gleichsam Eigennahme der verschiedenen Zeichen geworden, der bloss zufällig in Viervierteltakt mit seiner eigenthümlichen Bedeutung zusammentrifft. Denn, da jeder Takt ein Ganzes ist, so ist z. B. im drei Achtel Takt das Achtel nicht $\frac{1}{8}$ des Taktes, sondern $\frac{1}{3}$, wir behalten aber die gewöhnliche Benennung: Achtel, eben, weil sie bedeutunglos geworden ist. Man setze nun den Fall, der Urheber dieser

*) Der Musiker versteht es zwar richtig; dass aber dieser zweideutige Sprachgebrauch selbst bei sehr scharfsinnigen Nichtmusikern ganz irrige Vorstellungen und Resultate verursache, zeigt z. B. Bernhardi's Sprachwissenschaft S. 386.

Bezeichnung habe auf die Bedeutsamkeit der Benennung aufmerksam reflektirt, so würde er jede Taktart als ganzen Takt mit der ganzen Taktnote bezeichnet haben; aber so wie der Schlüssel zeigt, wie eine Note im System heisse, so würde er durch die Benennung des Taktes, gleichsam durch den Taktschlüssel, bezeichnet haben, wie viel eine Note in diesem Satz gelte. In der That finden wir auch, dass Franchino Gafurio, ein musikalischer Schriftsteller aus dem funfzehnten Jahrhundert, und Professor der Musik zu Mailand, diese Ansicht der Notirung gehabt habe. Er bestimmte durch die besondere Gestalt eines Taktschlüssels den relativen Gehalt der Noten. Das Verhältniss der Hauptmomente zu der Einheit nannte er Tempus, und zwar perfectum, wenn drei Hauptmomente entwickelt waren, (nach damaliger Mystik vielleicht zu Ehren der Dreiheit), imperfectum hingegen, wenn nur zwei Hauptmomente vorhanden waren. Das Verhältniss der Momente zweiter Ordnung zu den Hauptmomenten hiess bei ihm Prolatio, und zwar wiederum perfecta, wenn drei, imperfecta, wenn zwei Momente aus jedem Hauptmomente sich entwickelten. So bekam er folgende vier Verhältnisse, bei welchen wir die rhythmische ursprüngliche Einheit mit dem Zeichen der ganzen Taktnote (o) bezeichnen.

1. Prolatio perfecta in tempore perfecto:



wo ein jedes von drei Hauptmomenten, sich in drei Momente zweiter Ordnung zerlegt. Dieses Verhältniss bezeichnete er mit dem Zeichen ⊙ als Taktschlüssel, weil es als Zeichen der Sonne, des Goldes u. s. w. auf das Vollkommenste deutet.

2. Prolatio perfecta in tempore imperfecto:



Für dieses Verhältniss wählte er als Taktschlüssel die Hälfte des vorigen Zeichens C, um das Halbvollkommene auszudrücken.

3. Prolatio imperfecta in tempore perfecto:



Der Taktschlüssel für dieses Verhältniss sollte O seyn.

4. Prolatio imperfecta in tempore imperfecto:



Der Taktschlüssel war wieder die Hälfte des vorigen Zeichens, also: C, worin wir den Grund unsers gegenwärtigen Vierviertelaktzeichens erkennen.

Wahrscheinlich haben diese Verhältnisse spätern Schriftstellern zu komplicirt geschienen, vielleicht trug auch die, von den Metrikern angenommene Meinung von der bloss zweizeitigen Theilung etwas dazu bei, die, allerdings gründlichere Bezeichnung Franchino's aufzugeben. Kurz, wir bedienen uns jetzt, wie bekannt, der zweigetheilten Notirung, und helfen uns, wo eine Note wesentlich drei Zeiten enthalten soll, eben so mit dem Punkte (♩. ♪♪♪), wie in Fällen, wo sie durch willkührliche Dehnung in das folgende Moment dreizeitig wird (♩. ♪♩. ♪), wiewohl die Verschiedenheit beider Fälle nicht zu verkennen ist.

126.

Nach dieser jetzt üblichen Art zu notiren, bedienen wir uns für das oben (124) angegebene Verhältniss folgender allgemeiner verständlicher Bezeichnung:



worin wir sogleich unsern Sechsachteltakt (Franchino's prolatio perfecta in tempore imperfecto) erkennen.

127.

Die Kraft der zweiten Arsis, welche das erste der drei Achtel gegen das zweite hat (111), kann sich nun ebenfalls als Länge zeigen, wodurch das zweite Achtel zur Kürze werden muss. Es tritt alsdann hier schon ein Quantitätverhältniss ein, nämlich ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ statt ♪ ♪ ♪ — Aufmerksame Hörer bemerken, dass in der musikalischen Figur ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ die mittlere Note sehr der Willkühr des Virtuosen überlassen bleibt. Er fertigt sie, nach dem allgemeinen Charakter der Melodie, bald etwas geschwinder ab, bald langsamer. Wir sehn aber auch hier, dass ihr Gehalt zwischen $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{4}$ einer Viertelnote schwankt. Jenes erfordert die Analogie des Maases, dieses die Gleichförmigkeit. Er tritt hier gleichsam eine rhythmisch gleichschwebende Temperatur ein, die nicht befremden darf, wenn man sich der Verwandtschaft zwischen Rhythmus und Harmonie erinnert.

128.

Wir nennen dieses Metrum das **gemischte**, weil seine Grundtheilung in zwei, und die spätere, auf jener ruhende, in drei Theile ist.

129.

In diesem gemischten Metrum zeigen sich nun sehr mannigfaltige Formen, und wir werden die Füsse der Metriker, welche diese durch

Sylbenzusammensetzungen erhielten, hier in ihrer wahren Natur als Rhythmen entstehen sehn.

Die Formen des gemischten Metrum sind folgende:

1. Wenn beide Hauptmomente unzerfällt bleiben.

♩. ♩. in metrischer Bezeichnung – –

Wir erkennen hier den **Spondeus** des geraden Metrum wieder, der aber, wo er unter andern Formen des gemischten Metrum vorkommt, nothwendig die angezeigte Messung hat. Die Metriker haben ihn verkannt, und dadurch in der Messung vieler Verse geirrt, z. B. in folgendem Sotadischen:

♩. ♩. | ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩.

ρησιν δεδομενην αγαθην φυλασσε σαυτω.

– – | ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –́ ⏑ | – –

Weinlaub in dem Gelock, den Pokal bekränzt mit **Efeu**,

dessen metrisches Schema zu ganz falscher Vorstellung des eigentlichen Gesanges in diesem Vers verleitet, wenn man es nicht durch musikalische Zeichen berichtiget.

130.

2. Wenn das erste Moment unzerfällt bleibt, und das zweite sich in drei gleiche Theile zerlegt.

♩. ♪ ♪ ♪ metrisch bezeichnet – ⏑́ ⏑ ⏑

Wir erkennen hier den **ersten Päon** der Metriker, und das wahre Maas dieses Fusses.

131.

3. Wenn in der eben genannten Form das erste Achtel zur Länge wird (nach 127.)

♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ metrisch bezeichnet – – ◡ ◡

Wir sehen hier von selbst aus den Principien des Rhythmus und des Metrum den Fuss hervorgehen, den die Grammatiker Ionicus a maiore (**sinkender Ioniker**) nennen, und bemerken zugleich seinen wahren Rhythmus, den die metrische Bezeichnung verbirgt. Der Vers z. B.

Ἡρην ποτε φασιν Δια τον τερπικεραυνον

wird in der gewöhnlichen metrischen Bezeichnung

– – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ | – ⏓

nur gesehen, aber nicht gehört. Begreift man die Entstehung des ionischen Fusses aus der Natur des Rhythmus, so hört man in ihm bestimmt folgende, unsrer Musik gar nicht fremde Melodie:

♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♩ 𝄾

Laut tönet der Jagdruf, und das frohschallende Waldhorn.

die in der Unbestimmtheit der metrischen üblichen Bezeichnung, und noch mehr in den Theorien der Metriker untergegangen war.

132.

4. Wenn bei unzerfälltem ersten Moment, das zweite sich in die Grundform der Länge und Kürze zerlegt:

♩. ♩ ♪ metrisch bezeichnet: – – ◡

so entsteht der Fuss, den die Grammatiker Bacchius (nach andern Palimbacchius) nennen, und wir sehn seine Messung in den musikalichen Zeichen, welche ebenfalls durch die gewöhnlichen metrischen Zeichen, die vollkommene, unvollkommene und dreizeitige Länge nicht unterscheiden, verdunkelt wird.

133.

5. Wenn bei unzerlegtem zweiten Moment das erste sich in drei gleiche Theile zerfällt

♪ ♪ ♪ ♩. metrisch bezeichnet ⏑ ⏑ ⏑ –

Diesen Fuss nennen die Grammatiker den vierten Päon. Wir sehn, dass er nicht im Auftakt ♪ ♪ ♪ | ♩. zu messen ist, wie Herrmann durch die Bezeichnung ⏑ ⏑ ⏑ –́ und ⏑ ⏑ ⏑ | –́ andeutet. Der vierte Päon hat die Haupttarsis vielmehr auf der ersten Sylbe, und kann daher mit dem ersten Päon zusammengesetzt werden:

–́ ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ – das ist: ♩ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♩

und mit dem sinkenden Joniker

– – ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ – musikalisch ♩. ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♩.

oder anfangend:

⏑ ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – das ist: ♪ ♪ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩

Ueberall fängt der vierte Päon in Niedertakt an, und muss also vom ersten Päon mit dreizeitigem Auftakte ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | – d. i. ♪ ♪ ♪ | ♩. ♪ ♪ ♪ | ♩. wol unterschieden wer-

den, wenn man nicht den Rhythmus der Verse offenbar verwirren will.

134.

6. Wenn bei der vorigen Form das erste Achtel (127) zur Länge wird:

♪. ♪ ♪ ♩. metrisch bezeichnet – ‿ ‿ –

Hier finden wir den Choriamben und seine Messung im gemischten Metrum, z. B.

‿ – ‿ – | – ‿ ‿ –

♪ | ♩ ♪ ♩. | ♪. ♪ ♪ ♩.

εφ' οἱςπερ, ὠ χρυσολοφα

Vom Siegerschwert niedergestürzt

Eine andre Messung, nämlich ♩ ♪ ♪ ♩, hat er im schweren dreizeitigen Metrum, z. B.

‿ ‿ | – – ‿ ‿ | – ‿ ‿ – | – – ‿ ‿ | – –

♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ ♩ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩

wo das Schlachtfeld von Triumfmelodien aufjauchzt' in Entzückung

Doch ist diese Messung unstreitig die seltnere.

135.

7. Wenn, bei unzerlegtem zweiten Hauptmoment, das erste sich in die Grundform der Länge und Kürze zerfällt.

♩ ♪ ♩. metrisch bezeichnet: – ‿ –

Wir erkennen hier den Kretikus, oder Amfimacer der Grammatiker, und zugleich seine wahre Messung.

136.

8. Wenn beide Hauptmomente sich in die Grundform der Länge und Kürze zerlegen.

♩♪♩♪ im metrischen Zeichen – ⏑ – ⏑

Hier entsteht die trochäische Dipodie. oder der Ditrochäus, dessen Messung auch die metrischen Zeichen richtig angeben.

137.

9. Wenn jedes Hauptmoment sich in drei gleiche Theile zerlegt:

♪♪♪♪♪♪ in metrischen Zeichen ⏑́⏑⏑ ⏑́⏑⏑

Die Form, welche hieraus entsteht, ist die tribrachische, der sechssylbige Fuss wird auch von einigen Dichoreus genannt, weil sie ihn als entstanden aus dem Ditrochäus durch Auflösungen beider Längen

⏑⏑ ⏑⏑
– ⏑ – ⏑

betrachten.

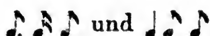
138.

10. Wenn bei der vorigen Form das erste Achtel jedes Momentes die Länge annimmt:

♪. ♬ ♪ ♪. ♬ ♪ in metrischen Zeichen – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

Wir finden hier wiederum eine daktylische Form, wie in dem geraden Metrum (120). Die metrischen Zeichen unterscheiden beide, so ganz verschiedenen Formen nicht, deren Unterschied aus der Entwickelung des Rhythmus hervor-

geht, und durch musikalische Zeichen deutlich dargestellt wird. Wir nennen zum Unterschied den Daktylus des gemischten Metrum: den flüchtigen oder dreizeitigen Daktylus; den des geraden Metrum hingegen: den schweren oder vierzeitigen. Denn wie die Nebeneinanderstellung in musikalischen Zeichen beweiset:



so haben die flüchtigen Daktylen drei Zeiten, die schweren aber vier.

139.

Dieser, aus der Natur des Rhythmus und des Metrum abgeleite Unterschied beider Gattungen von Daktylen, war den Grammatikern, und noch mehr beinah (140) den neuen Metrikern unbekannt. Sie maassen alle Daktylen vierzeitig, und verkannten also den Rhythmus aller Verse, welche im gemischten Metrum gedacht sind. Bei solchen Messungen konnte es freilich nicht fehlen, dass ihnen die alten Rhythmen und Verse taktlos erschienen. Was ist z. B. leichter, als der Vers:



Schon tönt der Morgengruss sanftlockendes Waldhorns

allein man maass nach der metrischen Bezeichnung



ohne die wahre Messung zu kennen, so:



und wenn man so den Gesang verdorben hatte, bemühte man sich, das wunderliche Gewirr, durch das noch wunderlichere Fantom taktloser Schönheit vortreflich zu finden.

140.

Indessen scheinen selbst einige von den alten Grammatikern ein dunkles Gefühl dieses Unterschiedes gehabt zu haben. Dionysius (περι συνθεσ. ονομ.) erwähnt die Behauptung alter Rhythmiker, dass die Länge des Daktylus unvollkommen sey, und setzt dazu, jene Rhythmiker hätten sie deshalb unbestimmt genannt. Gleichwol machte Niemand von dieser Beobachtung bei Messung daktylischer Verse Gebrauch, wiewol die Daktylen unter Trochäen, und die Verwechselung der Trochäen mit Daktylen auf die dreizeitige Messung des letzten hätten führen sollen, wär auch der Grund a priori dieser Messung, aus den Gesetzen des Rhythmus, verborgen geblieben. Zuerst hat auf diesen Unterschied beider Daktylen, und auf die wahre dreizeitige Messung des flüchtigen Daktylus, der Verfasser dieser Metrik aufmerksam gemacht in den beiden in der Vorrede genannten Abhandlungen. Böckh hat diese Messung in seiner bekannten Untersuchung über die

Versmaasse des Pindaros (Mus. d. Alterth. Wiss. 2. B. 2. Stck.) zum Theil auf pindarische Verse, Volger in seiner Ausgabe der Saffo, besonders auf die Fragmente, und Besseldt in seinen Beiträgen zur Metrik, auf mehre Versarten angewendet, die man durch unrichtige Messung lange verkannt hatte. Wie Voss in seiner Zeitmessung auf den flüchtigen Daktylus deutete, wenn er ihn auch nicht als bestimmtes Maas mancher Versgattungen annahm, ist bekannt.

141.

Die übrigen möglichen Formen des gemischten Metrum, als: der flüchtige Daktylus mit dem Tribrachys

♪.♬♪♪♪♪ in metrischen Zeichen – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑

die umgekehrte Stellung:

♪♪♪♪.♬♪ metrisch ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

der Trochäus mit dem Tribrachys

♩♪♪♪♪ metrisch – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑

die umgekehrte Stellung:

♪♪♪♩♪ metrisch ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑

der flüchtige Daktylus mit dem Trochäus

♪.♬♪♩♪ metrisch – ⏑ ⏑ – ⏑

die umgekehrte Stellung:

♩♪♪.♬♪ metrisch – ⏑ – ⏑ ⏑

führen keine besondern Namen, man müsste denn bei der Form – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ an den Parapäon

denken wollen, mit dem sie indessen, wie sich später zeigen wird, nur Aehnlichkeit hat. Hier sind diese Formen hauptsächlich deswegen angezeigt, damit man sie in den Zerstückelungen der Metriker als bekannte Figuren wieder zu erkennen wisse, z. B. wenn der Metriker den Vers:

και φανερως επηρμενου

in einen Choriamben und einen Diiambus theilet

— ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ —

Feiergeläut durchhallt die Flur

so erkennen wir die beiden Formen des gemischten Metrum:

𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥.

— ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ —

und theilen den Vers richtig ab, ohne an das Fantom einer Veränderung des Choriamben in die iambische Dipodie, wegen seines zu gewaltsamen Rhythmus, zu denken.

142.

So ist also ein dreifaches Maas der Länge abgeleitet: die dreizeitige Länge (𝅘𝅥.), die ein Hauptmoment des gemischten Metrum erfüllt, die *zweizeitige* (𝅘𝅥), die im geraden Metrum ein Hauptmoment ausfüllt, und im gemischten zwei Drittheil eines Hauptmomentes, und die *unvollkommene* (𝅘𝅥𝅮.), die noch nicht volle zwei Zeiten erfüllt. Sehr bedeutend nannten

sie die alten Metriker unbestimmt (αλογος), denn sie schwankt, wie wir gesehen haben, zwischen $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{4}$ der vollkommnen, zweizeitigen Länge. Die Grammatiker indessen, und die meisten Metriker bezeichneten alle diese verschiedenen Längen mit demselben Zeichen der Länge (–). Darf man also von ihnen bei solcher Messung, Einsicht in den wahren rhythmischen Sinn eines Verses erwarten?

Gemengtes Metrum.

143.

Ausser der Mischung des geraden und ungeraden Metrum, lässt sich noch eine Vermengung beider in derselben Ordnung der Momente, denken.

Man setze den Fall, dass von zwei Hauptmomenten, das Eine sich in zwei, das Andre in drei Momente zweiter Ordnung zerfälle, so würden folgende Verhältnisse entstehn:

A *A*
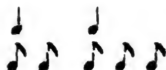
á a *á a a*

oder entgegengesetzt

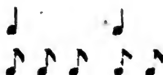
A *A*

á a a *á a*

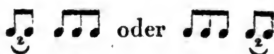
Das Quantitätverhältniss dieser Form zeigt sich in der musikalischen Bezeichnung:



oder umgekehrt:



Unsre übliche musikalische Notirung macht es nöthig, die drei Achtel des einen Momentes als Triolen zu bezeichnen. ( ) *) Daher schreibt man dergleichen Stellen in Zwei-Viertel, oder überhaupt geraden Takt, wiewohl der Sechsachteltakt mit demselben Rechte als Grundbestimmung angenommen werden konnte, was aber die ungewöhnliche Schreibart:



verursachen würde. Franchino würde dieses Verhältniss als prolatio imperfecta et perfecta,

*) Hiermit wär denn also Herman's Frage (Allg. Mus. Zeit. 1809.) beantwortet: „Wenn unter den, in dem Umfange eines sogenannten Taktes enthaltenen Noten ein Rhythmus von drei Triolen vorkommt, welchen Takt hat dieser Rhythmus?" Herr Hermann ist so wenig mit unsrer Musik bekannt, und, wie es aus seiner Unbekanntschaft mit dem hemiolischen Verhältniss des Aristides scheint, mit der alten, dass er nicht nur diese Frage aufwerfen kann, sondern sogar durch ihr blosses Aufwerfen, unsre Theorie „beseitigt" zu haben meint. Ein eben nicht günstiger Beweis für die Competenz seines Urtheils.

und in umgekehrter Ordnung perfecta et imperfecta ex tempore imperfecto bezeichnet haben. Allein nach seiner Schreibart würde der öftere Wechsel des Taktschlüssels: C: und C das Lesen der Noten sehr erschweren.

144.

Wo solche Verhältnisse vorkommen, erfüllen die zwei Achtel, als Repräsentanten eines Hauptmomentes, dieselbe Zeit, welche die drei Achtel erfüllen, welche ebenfalls ein Hauptmoment repräsentiren. Der augenscheinlichste Beweis hiervon ist die Begleitung von Triolen durch die Grundabtheilung des Taktes:



Wollte man diese Messung bezeichnen, so müsste man jedem der beiden Achtel einen Punkt beisetzen (♪. ♪. ♪♪♪). Doch wär dieses nur in der Theorie brauchbar, in der Ausübung würde es den Musiker, dem das Triolenzeichen bequemer ist, nur verwirren.

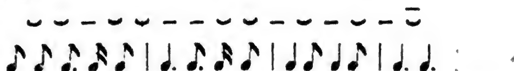
145.

Dass dieses Verhältniss in unserer neuern Musik vorkommt, ist bekannt genug. Allein auch in den Versrhythmen der Griechen findet es sich. Folgender Vers z. B.

ὁ πενης ἑλεειται, ὁ δε πλουσιος φϑονειται.

Wo Gesang melodievoll zu dem Saitenspiel ertönte.

hat zum Anfang den Pyrrhichius (⏑ ⏑) statt eines dreizitigen Fusses, den das Metrum erfordert:



Dieser Pyrrhichius enthält also drei Zeiten, sey es, dass man beide Achtel dehne, oder das erste durch die Kraft der Arsis sich zur Länge gehoben denke, was bei dem als frivol bekannten Sotadischen *) Gedicht nicht befremden darf, da selbst der ernste Hexameter sich diese Dehnung gestattet. Die alten Metriker und Musiker bestimmen dieses Verhältniss deutlich, gleichwol haben spätere Metriker diese ganz klare

*) Der Sotadische Vers scheint in den quantitirenden Rhythmen das zu seyn, was der Saturnische Vers unter den accentirten, und unter den gereimten der Knittelvers ist. Der vielfache Wechsel der metrischen Formen, den er gestattet, machte ihn vorzüglich zum Improvisiren geschickt, und eben daher darf es uns nicht wundern, wenn er zur Aufnahme mancher leichten Einfälle gebraucht wurde, und wie unser Knittelvers schon durch seine Form eher auf Muthwillen, als Ernst deutete. Wie sein Grundschema mit dem, des, ebenfalls zum Improvisiren sehr geeigneten, Saturnischen Verses übereinstimmt, wird sich in der Folge zeigen.

klare Sache mit der tiefsten Dunkelheit bedeckt und verwirrt.

146.

Die griechischen Metriker nämlich, z. B. Aristides, unterschieden vier Gattungen des rhythmischen (genauer: metrischen) Verhältnisses (*γενη ῥυθμικα*).

1. Das Verhältniss von Eins zu Eins (*γενος ἰσον*), wenn Arsis und Thesis in Ansehung der Quantität gleich sind, oder genauer bestimmt, wenn der Rhythmus aus zwei Hauptmomenten besteht, deren jedes sich wieder in zwei Momente zweiter Ordnung zerlegt. Hier bleibt unter diesen Momenten immer das Verhältniss Eins zu Eins, oder was dasselbe ist: Zwei zu Zwei, kurz ein gleiches Verhältniss der Arsis zur Thesis. Dieses findet im geraden Metrum Statt, zwischen Spondeen, vierzeitigen Daktylen und Antidaktylen.

147.

2. Das Verhältniss von Zwei zu Eins (*γενος διπλασιον*), wenn die Arsis zwei Zeiten enthält, die Thesis aber Eine Zeit. Allgemeiner ausgedrückt: wenn der Rhythmus sich in drei Hauptmomente theilt, oder jedes Hauptmoment, es mögen zwei oder drei seyn, sich in drei Momente zweiter Ordnung zerlegt. Hierzu gehört also das ungerade und das gemischte Metrum.

148.

5. Das Verhältniss von Drei zu Zwei (*γενος ἡμιολιον*), wenn ein Moment drei Zeiten enthält, das Andre zwei, der ganze Rhythmus also fünf Zeiten.

Man sieht leicht, dass sich hier ein Doppelsinn in das Wort Zeit eingeschlichen, der Verwirrung hervorbringt.

Aus der Natur des Rhythmus ergibt sich, dass die Entgegensetzung von drei und zwei, nicht in den Hauptmomenten vorkommen kann, denn, wiewol sich das Verhältniss des Bildes zum Gegenbilde durch grössere Extensität ausdrücken kann, so kann doch auf diesem Punkte, wo für unsre Sfäre die Zalenreihe erst entstehen soll, nicht aus der empirisch vorhandenen Zalenmenge ein beliebiges Verhältniss aufgenommen, und willkührlich festgesetzt werden, sondern das Verhältniss muss das ursprüngliche seyn, welches den andern Zalen zum Grunde liegt, nämlich das, von Zwei zu Eins. Unter den Hauptmomenten kann mithin kein andres Verhältniss vorkommen, als Zwei zu Eins, oder Eins zu Eins. Jedes zusammengesetzte Verhältniss deutet allemal auf Momente späterer Ordnung.

149.

Aus dem ungeraden Metrum würde das Verhältniss von Drei zu Zwei nur so entstehn kön-

nen, dass das lange Moment sich in drei, das kurze in zwei Momente zerlegte:



Wir werden dieses Verhältniss in der Folge (207) näher zu betrachten Gelegenheit finden.

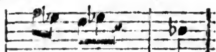
150.

Aus dem geraden Metrum haben wir dieses Verhältniss oben (143) als eine der, in seiner Totalität enthaltenen Formen entwickelt:



Diese Entwickelung zeigt, dass im hemiolischen Metrum zwar fünf Theile, aber nicht fünf gleiche Theile, oder fünf Zeiten enthalten sind. Denn, reflektirt man auf die gerade Theilung, so enthält der Rhythmus Vier Zeiten, wovon aber Zwei in drei Momenten (Klängen, Noten) erscheinen, als Triolen, wie man es gleich allgemein verständlich ausdrücken kann; reflektirt man hingegen auf die ungerade Theilung, so sind es Sechs Zeiten, wovon drei in zwei Momenten (Tönen, Noten) erscheinen, und also dieselbe Zeit in ihrer Zweiheit erfüllen, welche ihnen als Dreiheit zukommt. Worauf man also auch reflektire, so bleibt in beiden Fällen das Bild dem Gegenbilde der Quantität nach gleich, und

an einen Fünf-Achtel oder Fünf-Vierteltakt ist nicht zu denken, so wenig als in folgender musikalischer Figur:



Es begegnete hier dem Aristides, dass er die Töne (Sylben) mit den Zeiten verwechselte, und die fünf Klänge im gemengten Metrum (γ. ἡμιολιον) für eben so viel Zeiten ansah. Dieser Irrthum verfolgt ihn auch noch weiter. Denn wie er das γενος ἰσον und διπλασιον richtig durch das Maas bestimmt, so betrachtet er im γενος ἡμιολιον und ἐπιτριτον die Zal, und verwechselt sie stets mit dem Maas.

151.

Dass in dieser Ableitung der Sinn des Aristides nicht verfehlt sey, beweiset die Messung des Päon, dem Aristides das hemiolische Verhältniss zuschreibt. Wir haben seine Messung (150) so bestimmt:



Da nun die Länge dieses Päon bei den Dichtern auch in zwei kurze Sylben aufgelöset, vorkommt:



σε ποτε Διος

O wie sich im Ge-sang

so zeigt sich hier das hemiolische Verhältniss des Päon, und der wahre Sinn seines Rhythmus, der aus zwei einzeitigen Kürzen statt der Länge nicht vernommen werden kann. Dasselbe hemiolische Verhältniss wird bleiben, wenn man die Theilung in Zwei dem letzten Moment gibt



wodurch der aufgelösete vierte Päon entsteht.

152.

4. Das vierte Verhältniss, welches Aristides angibt, ist wie Vier zu Drei (*γενος επιτριτον*). Die Ableitung dieses Verhältnisses aus dem ungeraden Metrum wird sich bei diesem bewähren. Wir lassen daher die Erklärung des epitritischen Verhältnisses bis zu Erläuterung des ungeraden Metrum ausgesetzt, denn jede Erklärung steht an dem Ort am schicklichsten, wo sie am besten vorbereitet ist.

153.

Bei genauer Betrachtung des hemiolischen, oder gemengten Metrum zeigt sich, dass es allerdings von der Theorie erwähnt werden muss, dass aber sein Gebrauch sehr beschränkt ist, und so wenig eine besondre Gattung des Metrum nöthig macht, als die Einmischung von Triolen eine besondre Taktart. Selbst die zweigetheilte Auflösung der Länge des Päon (⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏑)

bekommt durch die Kraft der Arsis leicht einen Schein trochäischer Bewegung, und so wird sich der Päon immer zu den Gattungen des gemischten Metrum zälen lassen, dem er seiner Natur nach angehört.

Ungerades Metrum.

154.

Die ursprüngliche Form des Rhythmus im ungeraden Metrum ist diese: ♩♪, oder in metrischer Bezeichnung – ◡. Sie verwandelt sich durch eine neue Zerlegung der Arsis in diese Form ♪♪♪ ◡ ◡ ◡, welche, da sie wieder aus gleichzeitigen Momenten besteht, ohne Quantitätbestimmung ist, und blos durch den Accent *á a a* rhythmisirt.

155.

Aus dieser doppelten Form des ungeraden Metrum entspringen zwei Gattungen desselben. Betrachtet man die Form *a a a* als quantitätlos, und jedes Moment derselben als fähig, sich in Momente zweiter Ordnung zu zerlegen, so entsteht die eine Gattung, in welcher sich die Hauptmomente gegen die Momente zweiter Ordnung als Längen charakterisiren.

Á A A
á a á a á a



Betrachtet man hingegen die Form ♩♪ – ⏑, so ist schon in den Hauptmomenten selbst ein Quantitätverhältniss der zweizeitigen Arsis gegen die einzeitige Thesis vorhanden. Löset sich also die Arsis auf, so sind die sämmtlichen drei Momente (⏑͜⏑ ⏑) als Kürzen charakterisirt.

156.

Wir nennen deswegen die erste Gattung das schwere ungerade Metrum, welchem in der Musik der Dreivierteltakt zur Seite steht. Die zweite Gattung nennen wir das leichte ungerade (oder dreizeitige) Metrum, dem in der Musik der Dreiachteltakt entspricht.

Der charakteristische Unterschied beider Gattungen ist, dass die schwere Gattung, weil die Hauptmomente selbst Längen sind, die Zusammenziehung nicht gestattet, dahingegen die leichte Gattung schon ursprünglich die ersten beiden Momente zusammengezogen enthält, nämlich in der Grundform ♩♪, woraus erst ♪♪♪ entsteht.

Von dem schweren ungeraden Metrum.

157.

Wenn die Hauptmomente des schweren ungeraden Metrum sich in zwei gleiche Theile zerlegen (Franchino's prolatio imperfecta c tempore perfecto), so entstehn durch den Wechsel

der Momente beider Ordnungen, vorzüglich folgende Formen:

1. Die molossische: ♩♩♩, in metrischen Zeichen – – –, welcher Fuss bekanntlich Molossus heisst, daher man auch das schwere dreizeitige Metrum selbst von dieser Grundform das molossische nennen könnte. Ob übrigens Verse aus lauter wirklich molossischen Füssen vorkommen, und ob der von Dionysius angeführte:

ω Ζηνος και Ληδας καλλιστοι σωτηρες

Weh, weh uns! ruft ringsher unmuthvoll Angstausruf

Voss

ein molossischer Trimeter, oder spondeischer Hexameter sey, gehört noch nicht hieher.

158.

2. Die schwere ionische Form ♩♩♪♪ metrisch – – ⏑ ⏑. Es ist hierbei eine Bemerkung nöthig. Die Grammatiker unterscheiden zwei ionische Füsse. Den sinkenden Ioniker (Ionicus a maiore), der mit den langen Sylben anfängt –,– ⏑ ⏑, und den steigenden Ioniker (Ionicus a minore), der mit den kurzen Sylben anfängt ⏑⏑– –, und zwar im Auftakt ⏑⏑ | – –, wie alle Beispiele zeigen. Metrisch ist also der steigende Ioniker vom sinkenden nicht verschieden, denn eine Reihe steigender Ioniker

ist gleich einer Reihe sinkender mit dem Auftakt:

⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – –

Allein die **prosodische** Gestalt des Ionikers, welche das gewöhnliche metrische Zeichen – – ⏑⏑ darstellt, kann auf zweierlei Art metrisch verstanden werden: entweder ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪, wo wir die ionische Form des gemischten Metrum wiederfinden; oder so ♩ ♩ ♪ ♪, welche wir eben als schwere ionische Form im molossischen (oder schweren ungeraden Metrum) nachgewiesen haben. Beide Formen lassen den Auftakt von zwei Sylben zu: die **leichte** ionische (so nennen wir der Kürze wegen die ionische Form des gemischten Metrum), z. B. im Anakreontischen Vers:

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♩

κατα κισσοισι βϱεμοντας

in dem Lenz fröhlicher Jugend

die **schwere** ionische in den Versen. die als steigende Joniker aufgeführt werden, z. B.:

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩

miserar' est nequ' amori

das so furchtbar wie der Ausspruch

Nicht also der Auftakt, sondern die innre verschiedene Bewegung bildet die Verschiedenheit

beider Formen. Indessen bemerkt man bald bei Vergleichung mehrer Beispiele, dass die schwere ionische Form mehrentheils mit dem Auftakt vorkomme. Der Grund ist leicht einzusehn. In der schweren ionischen Form ist die erste Kürze eine Arsis (nämlich zweiter Ordnung im aufgelösten dritten Hauptmoment), in der leichten Form hingegen eine ganz accentlose Thesis (𝅘𝅥𝅯). Soll der Charakter jener Arsis nicht verloren gehn oder verdunkelt werden, so muss sie von der vorhergehenden Länge gesondert eintreten, sie bildet daher den Auftakt zu dem folgenden Takt, und um die Reihe vollzälig zu machen, nimmt dann auch der erste Takt die beiden Auftaktsylben an. Vernachlässigt man die Hebung der erwähnten Arsis durch Absonderung von der vorhergehenden Länge, so geht die Bewegung sogleich in die leichte ionische über. Dies ist der Fall bei Horatius':



patruae verbera linguae

welches wegen der ganz accentlosen Mittelsylbe in verbera in die Bewegung



patruae verbera linguae

übergeht.

Durch diese Bemerkung dürfte unsre Benennung: schwere ionische Form, gerechtfertigt

seyn. Dass Verse, in dieser Form geschrieben, dem Dreivierteltakt angehören, ist wohl nicht zu bezweifeln, und dass die steigenden Ioniker der Grammatiker zu dieser Form gehören, zeigt der Grundfuss dieser Verse,

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

der selbst nach der zweizeitigen Längenmessung der Grammatiker und Hermanns,

♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩

einen ganz unverkennbaren Dreivierteltakt gibt. Was soll man nun aber zu Hermanns Behauptung (Allg. Mus. Zeit. 1809. S. 293) sagen: „Es gibt Taktarten, die, so wenig sie auch auffallendes haben, doch in keinem griechischen Rhythmus vorkommen, z. B. die vom Verfasser der erwähnten Abhandlung (über Rhyth. und Metr.) angenommenen molossischen Rhythmen, welche $\frac{3}{4}$ Takt haben.“ (Es steht zwar $\frac{3}{8}$ Takt, allein offenbar ist dies ein Druckfehler, denn in jener Abhandlung ist wie hier, das molossische Metrum dem $\frac{3}{4}$ Takt gleich gesetzt.) Also gäb es im griechischen Rhythmus keinen Dreivierteltakt, und doch folgenden Vers:

⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –

♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩

εμε δειλαν, εμε πασαν κακοτατων πεδεχοισαν.

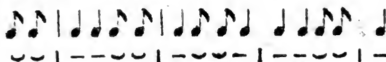
miserar' est nequ' amori dare ludum, neque dulci

Was ermahnt ihr zu dem Siegsmahl um dem Kronhirsch mich, den Waidmann Voss

oder wären diese, doch gewiss nicht unbekannte Rhythmen, selbst nach dem Hermann'schen Handbuch, anders als im Dreivierteltakt zu messen, und also, nach der angegebenen Benennung, nicht molossische Rhythmen? Solche Behauptungen muthen doch wirklich dem Leser zu viel Vergessenheit und Geduld an.

159.

3. Die schwere choriambische Form: ♩♪♪♩ in metrischen Zeichen — ◡ ◡ —. Sie unterscheidet sich von der leichten choriambischen, im gemischten Metrum ♪.♬♪♩., wie die schwere ionische von der leichten, nämlich durch die Arsis auf der ersten Kürze, statt welcher die leichte Form eine ganz accentlose Thesis (♬) hat. In einzelnen Verstakten kann sie allerdings vorkommen, z. B.:

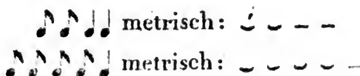


Wo der Goldthron und der Prachtobelisk hinstürzt' in den Staub.

und eben sowol in ganzen Versen, wiewol diese seltener gefunden werden möchten.

160.

Die andern Formen des molossischen Metrum



♪♪♩♪♪ metrisch: ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

♩♪♪♪♪ metrisch: – ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑

♪♪♪♪♪♪ metrisch: ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑

erklären sich und ihre Messung von selbst. Auch findet man mehre von ihnen in Versen des molossischen Metrum, z. B. in schweren ionischen:

♪♪ | ♩♩♪♪ | ♩♩♪♪ | ♩♪♪♪♪ | ♩♩

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – –

wo das Kriegsheer um die Freiheit von Germania sich den Tod focht

oder:

♪♪ | ♪♪♩♪♪ | ♩♪♪♩ | ♩♪♪♪♪ | ♩𝄽

⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | –

In dem Labirint der gewaltigen anstürmenden Melodie

Man sieht aus diesen wenigen Beispielen, dass auch das molossische Metrum nicht arm an wechselnder Bewegung ist, dass aber der Dichter sorgfältig wachen müsse, damit nicht der Charakter dieses Metrum verdunkelt werde.

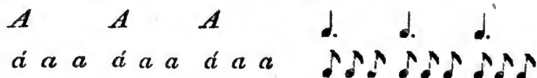
Vom tripodischen Metrum.

161.

Mit diesem noch ungewöhnlichen Namen, benennen wir ein Metrum, welches bisher in den Theorien eben so unbekannt war, als diese Benennung.

162.

Die Hauptmomente können sich im schweren ungeraden Metrum von neuem nach der Regel des ungeraden Taktes zerfällen:



und so entsteht das Verhältniss, welches dem Neunachteltakt entspricht: Franchino's prolatio perfecta ex tempore perfecto.

163.

Wiewol dieses Verhältniss ganz natürlich aus dem Wesen des Rhythmus hervorgeht, und in der Musik längst bekannt ist, so hat es doch noch kein Metriker erwähnt, und Verse danach gemessen. Dass aber eine bedeutende Anzahl Verse nach diesem Metrum gemessen werden müssen, z. B. die dochmischen:



φανητω μορων ὁ καλλιστ᾽εμων Sophokl.

Wer hinschwand in Gram und Mühseligkeit Voss.

wird die besondre Ausführung der einzelnen Versgattungen zeigen.

164.

Wir nennen dieses Metrum das **tripodische**, weil jede metrische Periode desselben drei Zeitfüsse durch die Zerfällung der Haupt-

momente erhält. Da wir das gemischte Metrum, welches Perioden von zwei Füssen enthält, nicht das *dipodische* genannt haben, so kann jene Benennung mit Recht unschicklich genannt werden. Sie ist aber hier provisorisch vorgezogen worden, um die Aufmerksamkeit auf das Fremdartige in dem Maas dieser Periode zu richten. Richtiger würde dieses Metrum das *molossisch-tribrachische* genannt werden, oder das *neunzeitige*.

165.

Angedeutet wird dieses Metrum von Aristides, wo er die *epitritische* Gattung des Rhythmus (*γενος ἐπιτριτον*) erwähnt, dessen Verhältniss Vier zu Drei seyn soll. Nehmen wir an, dass bei dem tripodischen Metrum, wie bei dem gemischten, auch eine Untermengung (143) Statt finden könnte, so entstehen, wenn zwei Momente sich nach der Regel des geraden Rhythmus theilen, das dritte aber nach der Regel des ungeraden, folgende Formen:

A A A	♩. ♩. ♩.
a a a a . a a a	♪♪ ♪♪ ♪♪♪
a a a a a a a	♪♪♪ ♪♪ ♪♪
a a a a a a a	♪♪ ♪♪♪ ♪♪

in deren erster man das Verhältniss Vier zu Drei erkennt, wenn man die ersten beiden Mo-

mente zusammenzieht, und gegen das dritte hält:



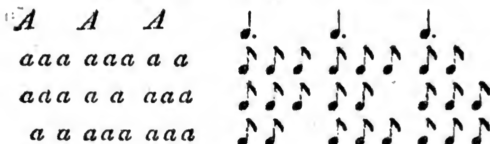
Dieses ist also das *γενος επιτριτον* des Aristides, welches indessen nach seiner Versicherung selten gebraucht worden ist, auch gibt er keine Beispiele davon.

166.

Man sieht, dass Aristides dieses Verhältniss, so wenig, als das hemiolische in seinem wahren Grunde fasste. Beide waren ihm bloss Zahlenverhältnisse, und daher entgingen ihm, besonders bei dem genus epitritum nicht allein die beiden andern (165) angegebenen Formen, sondern auch die ganze zweite Seite des Verhältnisses.

167.

Es können nämlich zwei Momente sich zu drei Theilen zerfällen, und nur Eins in Zwei, wodurch folgende drei Formen entstehen:



die bei Zusammenziehung der ersten beiden Momente, das Verhältniss der Haupttarsis zur Hauptthesis wie Fünf zu Drei, oder Sechs zu Zwei angeben würden.

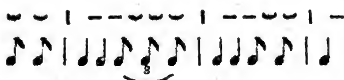
168.

So wenig als bei dem hemiolischen Verhältniss ist es nöthig, wegen des epitritischen eine besondre Gattung anzunehmen. Die Verse, welche das wahre epitritische Verhältniss zeigen, werden nach dem schweren ungeraden Metrum gemessen. und die drei Theile des einen Momentes als Triolen betrachtet. So lässt sich der Strophus nach gleichem Maas mit dem schweren Choriamben messen:



In des Festmahls dithyrambischen Gesang tönt laut der Pokalklang

und eben so der Dasius (⏑ ⏑ ⏑ – –) nach dem Maase des schweren Ionikers, unter diesen sowol:



und es stürmt laut zu dem Olymp auf das Geschrei

als auch allein:



κενεα πνευσαις επορε μοχθῳ βραχυ τι τερπνον
Pind. Ol. X. A. 5.

O wie der Festwein in dem Pokal hier zu Melodie weckt! Voss

ohne dass man ein besondres Metrum dafür anzunehmen braucht.

169.

Ist hingegen neben zwei Dreigetheilten, nur Ein Moment zweigetheilt (167), so werden dergleichen Verse nach dem tripodischen Metrum gemessen, und die zwei Achtel erfüllen, wie bei dem hemiolischen Verhältniss, dieselbe Zeit, wie die drei Achtel der andern Momente:



Ein Beispiel solcher Messung findet sich in manchen Formen dochmischer Verse, z. B.:





in der Vergötterung

und in mehrern andern.

170.

Wie bei dem gemischten Metrum, so kann auch bei diesem der Tribrachys sich in den flüchtigen Daktylus verwandeln, so, dass nach der gewöhnlichen metrischen Bezeichnung ein Pyrrhichius von gleicher Dauer mit dem Daktylus seyn kann, z. B.:



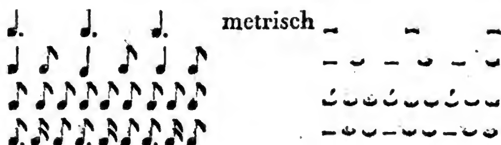
συ δε παρ' ὀψιγονου

in dem vertraulichen Tanz

was unter den dochmischen Formen vorkommt. Kennt man die wahre Messung nicht, so macht der Doppelanapäst mit dem Auftakt freilich eine etwas sonderbare Figur, oder der Daktylus gibt den Metrikern Anstoss, die, den Rhythmus mehr sehend, als hörend, die Identität des flüchtigen Daktylus mit dem Tribrachys nicht fassen.

171.

Die einzelnen Formen des tripodischen Metrum sind zu mannigfaltig, um hier, wo wir nur im Allgemeinen davon handeln, ausgeführt werden zu können. Sie entstehn durch den Wechsel dieser vier Formen:



und werden im besondren Theile, bei Erörterung des tripodischen Metrum, im Einzelnen betrachtet werden. Man erkennt, um dieses vorläufig zu bemerken in der trochäischen Form:

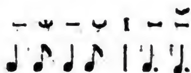


den ithyfallischen Vers:

veris et Favoni

Weil der Mond herabblickt

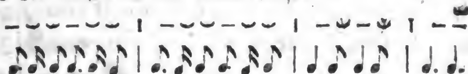
wenn dieser nicht vielleicht dipodische Messung hat:



καρφεται γαρ ἤδη

Lenzgesang im Buchhain

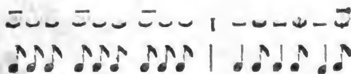
dies ist der Fall in dem Vers:



Solvitur aeris hiems grata vice veris et Favoni

Lieblicher grünte die Flur und es zwitscherte Lenzgesang im Buchhayn

In folgendem Vers hingegen hat er unbezweifelt tripodisches Maas:



Inniger in dem geflügelten Wirbeltanz umschlungen

Von dem leichten ungeraden Metrum.

172.

In dem leichten ungeraden Metrum kommen unter den Hauptmomenten selbst folgende verschiedene Formen vor:

die trochäische: ♩ ♪ metrisch – ◡

die tribrachische: ♪ ♪ ♪ metrisch ◡ ◡ ◡

die flüchtig daktylische: ♪. ♬ ♪ metrisch – ◡ ◡

Die Form ♩. kann nicht vorkommen, weil durch diese Zusammenziehung beider Hauptmomente

in Eine, die Verschiedenheit aufgehoben werden würde, ohne welche der Rhythmus nicht Statt finden kann.

173.

Es fällt in die Augen, dass die Form ♪♪♪ zwischen der Natur der Hauptmomente, und der Momente zweiter Ordnung schwanke. Die beiden ersten Achtel gehören einer spätern rhythmischen Zerlegung an (92), das dritte hingegen ist offenbar Hauptmoment. Wegen dieser Natur der Hauptmomente, kann bei dieser Form, wiewol die Quantität sich schon in der Zusammenziehung zeigt, noch eine besondere Zerfällung Statt finden, nämlich:



und durch diese Zerfällung entsteht unter mehren Formen vorzüglich der Parapäon (– ◡́ ◡ ◡́ ◡ ♪ ♬ ♬ ♬ ♬), der sich durch Zusammenziehung des ersten Achtels mit dem ersten Sechzehntheil (♪. ♬ ♬ ♬ – ◡ ◡́ ◡) in eine Art Päon verwandelt, den wir den trochäischen, oder parapäonischen nennen müssen, weil er sich durch den Accent auf der vorletzten Note, z. B. kriegerische, von dem ersten Päon, der den Accent auf der dritten Note vom Ende hat,

z. B. göttlichere, unterscheidet. Dieser parapäonische Rhythmus, würde sich aus der Zerfällung des Molossus – ⏑⏑ ⏑⏑ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ schon wegen seiner grösseren Flüchtigkeit nicht ableiten lassen. Die genauere Bestimmung dieses Päon kann erst später (207) deutlich werden.

174.

Mit diesen, hier aus der Grundform des Rhythmus abgeleiteten Gattungen, ist der ganze Cyklus der metrischen Formen beschlossen, und wenn unsre gegebene Ansicht die richtige ist, so müssen alle vorkommende Rhythmen auf eine der angegebenen Formen sich zurückführen, oder, was dasselbe ist, alle möglichen Rhythmen müssen sich aus diesen Formen entwickeln lassen.

175.

Unsre Theorie hat daher nicht nöthig, neben den regelmässigen Gattungen des Rhythmus noch unregelmässige (*γενη αλογα*) anzunehmen. Was mithin bei den Metrikern unter den Namen versus polyschematisti, *μετρα κατ᾽ αντιπαθειαν μικτα* u. d. g. vorkommt, wird zwar in historischer Rücksicht dem Sinn dieser Metriker gemäss erklärt werden, doch muss es in dem System selbst seinen Platz, wie jeder andre Rhythmus finden.

Accentirende und quantitirende Rhythmen.

176.

Vielleicht ist es nicht ganz unnützlich, hier zu erinnern, dass jetzt noch nicht von Versen, sondern nur von Rhythmen im Allgemeinen, ohne Beziehung auf Sprache, die Rede ist. Bevor wir vom Vers handeln können, muss die Betrachtung des Rhythmus an sich geendet seyn, und wenn hier und da Beispiele in Versen schon im Voraus gegeben werden, so geschieht dieses nur, um den Satz zu erläutern, was durch Beispiele aus der Musik zuweilen zu umständlich seyn würde.

177.

Es ist schon mehrmals Gelegenheit gewesen, zu bemerken, dass unter einzelnen Momenten derselben Ordnung kein Quantitätverhältniss Statt findet, indem alle Quantitätverschiedenheit nur unter folgenden Bedingungen entsteht:

1) bei dem geraden Metrum durch Wechsel der Momente verschiedener Ordnungen,

2) bei dem ungeraden Metrum

a. in der Grundform selbst, nämlich ♩ ♪ in metrischen Zeichen – ⏑,

b. durch Wechsel der Momente verschiedener Ordnung: z. B. ♩. ♪ ♪ ♪ oder metrisch – ⏑́ ⏑,

c. durch beides in demselben Rhythmus vereinigt: z. B. ♩. ♩♪ metrisch bezeichnet – – ⏑

178.

Wo keine dieser Bedingungen eintritt, ist bloss der Accent das rhythmisirende Princip. Dahin gehören alle Rhythmen, die sich in Momenten derselben Ordnung bewegen, z. B.:

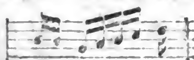
á a   á a   á a   á

á a a   á a a   á a a   á a

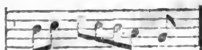
Es ist dem Missverständniss ausgesetzt, Beispiele des accentirten Rhythmus in Versen zu geben, weil die verschiedene prosodische Quantität der Sylben leicht durch einen Irrthum auf die metrische Quantität des Rhythmus übergetragen werden möchte. Wir müssen also die nöthigen Beispiele aus der Musik wählen, oder doch aus solchen Versen, welche wir gewohnt sind mit der Musik zu denken. Der Tonrhythmus



bewegt sich bloss in Momenten derselben Ordnung (in Sechzehntheilen), gleichwol wird er durch alle Tonveränderungen selbst in der Umkehrung:



und eben so in der Transposition in eine andre Ordnung der Momente (per augmentationem oder diminutionem)



einzig an seiner rhythmischen Bewegung wieder erkannt. Da aber alle Momente desselben von gleicher Quantität sind, so ist einzig der Accent, nicht die Quantität das rhythmisirende Princip dieses Rhythmus.

179.

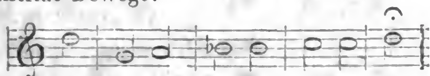
Hier zeigt sich nun, dass die Musik dem Rhythmus einen ungleich grössern Spielraum gewährt, als der Vers. Der Musik nämlich steht das weite Gebiet accentirter Rhythmen offen, weil sie ihren rhythmischen Stoff, den Ton, unbestimmt findet, und ihn also eben so wol aus derselben Ordnung der Momente wälen kann, als aus verschiedenen. Der Verskünstler hingegen findet in den Sylben der Wörter schon grösstentheils Momente verschiedener Quantität (denn Verse, wie der von Voss angeführte



λεγε δε συ κατα ποδα νεολυτα μελεα

gehören selbst in der griechischen Sprache zu den Seltenheiten und Ausnahmen.) Er ist da-

her in den prosodisch gebildeten Sprachen, von dem Gebiet der bloss accentirten Rhythmen ausgeschlossen, in welches nur die Musik von neuem den Vers einführen kann, indem sie die Quantitätbestimmungen aufhebt, und in Qualitätbestimmungen umwandelt, so dass die lange Sylbe dem accentirten (guten) die kurze, dem accentlosen (schlechten) Takttheile gleich wird. Dieses geschieht am unzweideutigsten im Choral, dessen Melodie sich in Tönen von gleicher Quantität bewegt:



während die Sylben des Verses prosodisch verschieden sind:



Nun sich der Tag geendet hat

denn auch hier sind Verse von prosodisch gleichen Sylben, z. B.:



Dein Werk kann Niemand hindern

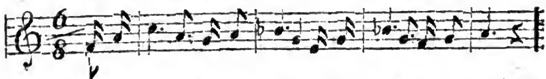
dein' Arbeit darf nicht ruhn

Ausnahmen und Seltenheiten, die übrigens nur durch Zufall, aus Nichtachtung der Quantität entstanden sind.

Verse, bei welchen der Dichter nicht die Quantität der Sylben, sondern nur den Wort-

accent beobachtet, nennt man daher, auch wenn sie nicht unmittelbar der Musik angehören, accentirte Verse. Es versteht sich dabei, dass diese Behandlung der Sprache nur bei, an sich schon bloss accentirten Rhythmen Statt finden kann, und dass daher quantitirende Rhythmen, z. B. dochmische, galliambische, und das weite Gebiet der leichten ionischen, durch accentirte Behandlung, ohne Beobachtung der Sylbenquantität, gar nicht gebildet werden können.

Das Gebiet der accentirten Rhythmen hat daher die Musik vor der Verskunst voraus. Allein in quantitirenden Rhythmen kann die Sprache im Vers es der Musik, bis auf wenige Ausnahmen, gleich thun, denn, sobald sie nur prosodisch hinlänglich ausgebildet ist, so bietet sie dem Rhythmus fast dieselbe Fülle und Verschiedenheit metrischer Momente und Formen (in den Wortfüssen) wie die Musik. Daher finden wir auch wirklich den Rhythmen unsrer bekanntesten Melodien, schon in den Versrhythmen der Griechen. Z. B. die Melodie:
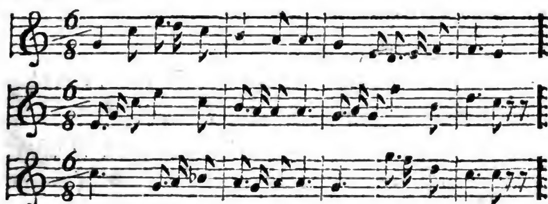


finden wir unverkennbar im Rhythmus des Galliamben:

O wie schön pranget die Jungfrau, mit dem Brautkranz in dem Haar

Γαλ-λαι, μητρος ορειης φιλοθυρσοι δρομαδες

Folgende:



in dem priapischen Vers und dessen Variationen:

– ⏒ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – | – ⏒ – ⏑ ⏑ | – –

Fackeln leuchten dem Feiertanz Bacchos' heiliger Festnacht

ἠριστησα μεν ἰτριου λεπτου μικρον ἀποκλας

– ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏒

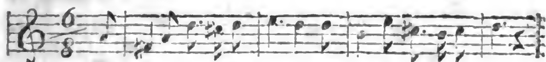
Schon vom Gebirg her schallet der Chor frölicher Jubellieder

ὑπ ἀναδενδραδων ἀπαλας ἀσπαλαθους πατωντες

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏒

Frohrauschend ertönet der Hayn: Preis, Preis dir, Iacchos

Folgende:



im epionischen Verse (Metrum epionicum polyschematistum)

⏒ | – ⏒ – ⏑ ⏑ | – – ⏒ | – ⏒ – ⏑ ⏑ | –

Umkränzt die Becher mit Efeu, mit Rosenblüten das Haar

ὦ καλλιστη πολι πασων, ὁσας Κλεων ἐφορᾳ

und so lassen sich zu jedem Rhythmus alter Verse, gleiche Melodien in unsrer Musik nachweisen, die mithin, in rhythmischer Hinsicht, der alten Musik nicht so unähnlich seyn kann, als die Metriker uns versichern.

Accentirte Koloraturen quantitirender Rhythmen überlässt der Vers wiederum der Musik, und dieses um so mehr, da die Koloratur, wenn sie sich auch in gleich kurzen Sylben bilden liess, den logischen Sinn des Verses mit dem Rhythmus in Disharmonie bringen würde. Der Komiker findet indessen in einer solchen Behandlung der Sprache im Rhythmus einigen komischen Stoff.

180.

Ist es nun wahr, wie es denn wahrscheinlich ist, was die meisten Alterthumforscher behaupten, dass die alte Musik an die Poesie gebunden war, und sich nicht als selbständige Kunst bewegte, wie in unsern Zeiten, so ist der Unterschied zwischen alter und neuer Musik nicht zu verkennen, und mit ziemlicher Deutlichkeit zu bestimmen. Die alte Musik nämlich beschränkte sich auf das Gebiet quantitirender Rhythmen, und wir können sie, wenigstens in Ansehung des Rhythmus mit Sicherheit aus den alten Versrhythmen herstellen, wo wir sie bei den Griechen mit unserer Musik, wenn sie quan-

titirende Rhythmen bildet, sehr übereinstimmend finden werden. Allein das weite Gebiet accentirter Rhythmen, worin unsre selbständige Musik vorzüglich glänzt, folglich, wenn auch nicht die Harmonie der Töne, doch die harmonische Behandlung der Rhythmen (der doppelte Contrapunkt) war der alten Musik fremd, mithin auch der weitere Umfang der Harmonie, den die neue Musik durch den doppelten Contrapunkt auszubilden Gelegenheit fand.

181.

Da nun im ungeraden Metrum eine ungleich grössere Zal quantitirender rhythmischer Formen sich findet, als im geraden, so darf es nicht befremden, dass die alte Musik, wie die alten Versrhythmen zeigen, sich mehr im ungeraden, als im geraden Takt bewegte, besonders da in der griechischen Sprache (wie es auch in der deutschen der Fall ist), die Zal der flüchtig daktylischen choriambischen und ionischen Wortfüsse, die der schweren beträchtlich übersteigt. *)

*) Herr Direktor Gotthold in Küstrin (Taktlose Musik, Berl. Monatsch. 1809. Julius N. 3.) übersieht, ich weis nicht warum, überall die Beweise, und nennt Sätze, die aus der Natur des Metrum abgeleitet sind, Freiheiten. Dass die Verse der Grie-

182.

Diese Eigenheit der Musik (178), die Quantitätverschiedenheit der Sylben accentirter Verse in eine Accentverschiedenheit umzuwandeln, ist von den, mehr gelehrt als musikalisch gebildeten Metrikern, als eine Willkührlichkeit angesehn worden, und, weil sie über den Unterschied des accentirten Rhythmus vom quantitirenden, und über das Verhältniss beider Gattungen des Rhythmus zu Musik und Sprache (oder Vers) durchaus nicht im Klaren sich befanden, so kamen jene Metriker auf die sonderbaren Behauptungen von der Beschaffenheit alter Musik, und von der Verderbtheit der neuen durch Abweichung von der prosodischen Sylbenquantität, wie man dergleichen in den Schriften Isaac Vossius, Hermanns und andrer findet. Wenn man hingegen durch eine richtige Ansicht des Rhythmus den Accent als sein

chen grösstentheils Tripeltakt hören lassen, liegt in der Natur des quantitirenden Rhythmus, und ist weder als Vorzug (wie Hr. Dir. G. mir Schuld gibt), noch als Tadel von mir angeführt, sondern als historisches Faktum. Warum wir Neuern, besonders im vollstimmigen Gesang, den geraden Takt dem ungeraden vorziehen, wird ausführlich erörtert werden, wo vom accentirten Vers besonders die Rede ist, und von seiner Aufnahme in den Kirchengesang.

Grundprincip kennen gelernt hat, so darf es nicht befremden, dass selbst prosodisch gebildete Sprachen es lieben, ihre Prosodie zu vergessen, und die Worte zu Bildung accentirter Rhythmen quantitätlos zu gebrauchen. So sind z. B. unsre modernen trochäischen und iambischen Verse, grösstentheils bloss accentirt gedacht, und selbst der feinhörende Dichter braucht die Kürze weniger des Maasses wegen, als um die Schwäche des Takttheiles darzustellen. Der Vers z. B.: Rosen auf den Weg gestreut, hat zwar unbezweifelt das prosodische Maas:

— ⏑ — ⏑ — ⏑ —

und würde, als quantitirender Rhythmus von der Musik im Sechsachteltakt



behandelt werden müssen; allein Dichter und Leser hören ihn, ohne an der Quantität Anstoss zu nehmen, als accentirten Vers, und singen ihn unbedenklich nach der bekannten Melodie im Viervierteltakt. Durch diese Umwandlung der Quantitätverschiedenheit in Accentwechsel, nimmt die Verskunst an dem Gebiet accentirter Rhythmen Theil, welches ihr sonst fremd, und der Musik allein überlassen bleiben müsste. Wie eng und einseitig muss also die Ansicht der alten und neuen Musik und Verskunst bei jenen gelehrten Metrikern erscheinen, die, statt den Gewinn eines neuen Gebietes für die Vers-

kunst, den kein Verlust früheres Eigenthumes begleitet, anzuerkennen, die Musik lieber auf den kleinern Theil ihres Gebietes, den sie mit der Verskunst zugleich beherrscht, beschränken möchten, nämlich auf das, der quantitirenden Gattungen des Rhythmus.

183.

Es wird hier der Ort seyn, noch einige Irrthümer zu berichtigen, die in Ansehung accentirter Rhythmen manche Verwirrungen in den Theorien hervorgebracht haben.

Die einseitige und empirische Ansicht des Rhythmus, nach welcher er in dem Verhältniss der Längen und Kürzen in einer Zeitreihe bestehn soll, hat bei manchen Theoretikern die Meinung hervorgebracht, als sei in Gesängen, deren Töne ohne Unterschied von Längen und Kürzen in gleichgemessenen Zeiten fortschreiten, kein Rhythmus zu finden. So trifft man, um gleich ein Hauptbeispiel anzuführen, bei vielen Schriftstellern die Behauptung: in den Kirchenchoralgesängen sei kein Rhythmus, weil ihre Melodien sich in gleichzeitigen Theilen, ohne Unterschied von Längen und Kürzen bewegen. Andre gehen in ihren Behauptungen so weit, dass sie in den Choralmelodieen weder Rhythmus noch Metrum annehmen wollen. Auf diese Weise, sagen sie, unterscheide sich der Cho-

ralgesang vom Mensural-oder Figuralgesang, in dem Quantitätverschiedenheit Statt findet, und dem sie deswegen Rhythmus und Metrum zuschreiben. Von diesem falschen Gesichtspunkte sind eine grosse Menge Urtheile über den Ambrosischen und Gregorischen Kirchengesang, und über die alte Musik, besonders der Griechen, ausgegangen.

184.

An sich betrachtet, ist es keinem Zweifel unterworfen, dass der Rhythmus in seiner Grundform (*á a*) durch den Accent bestimmt werde. Allein, auch bloss empirisch angesehn, ist Rhythmus und Metrum in den Choralmelodien nicht zu verkennen, und es gehörte die Hartnäckigkeit einer erlernten Theorie dazu, um beides in ihnen nicht zu finden. Man betrachte zwei verschiedene Choralmelodien, z. B.:



Ach Gott vom Himmel sieh darein

und:



O Traurigkeit

wodurch unterscheiden sie sich denn, abgesehn vom melodischen Tonverhältniss, als durch den verschiedenen Rhythmus, durch ihre verschiedene Form in der Zeit? Noch auffallender ist

es, wenn man Choralmelodien von verschiedener Bewegung mit einander vergleicht, z. B.:

ddd | ddd | ddd | ddd | dd

Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren

und:

d | dd | dd | dd | d

Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt

Würden diese Melodien nicht als Rhythmen und im Metrum vernommen, so könnte diese verschiedene Bewegung in ihnen gar nicht wahrgenommen werden. So fest aber setzt sich eine, nicht selbst erkannte, sondern auf Autorität angenommene Meinung in der Theorie fest, dass man lieber an seiner eignen Wahrnehmung zweifelt, ehe man dem Zweifel gegen sanktionirte, und oft nachgesprochene Meinungen Raum giebt.

185.

Betrachtet man die accentirenden Rhythmen gegen die quantitirenden, so findet man bei einigen Gattungen der letztern eine analoge Bewegung mit den accentirenden, bei andern aber hört selbst diese analoge Bewegung auf.

186.

Es täuscht nämlich der Wechsel von stark und schwach in einer rhythmischen Reihe leicht mit dem Schein eines Wechsels von lang und kurz, und so entsteht in der Bewegung accen-

tirter Rhythmen die erwähnte Analogie mit quantitirenden. Z. B. in der Reihe:

á a á a á a á a

hört man etwas der folgenden

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

ähnliches. Eben so ist die Reihe:

áaa áaa áaa áaa

der daktylischen:

ähnlich, die zwischen accentirten und quantitirenden Reihen das Mittel hält. Glaubt man sie der schweren daktylischen Reihe

ähnlich, so beruht diese Meinung auf einer neuen Illusion, indem man die schweren Daktylen von den leichten nicht unterscheidet, und was man von den leichten als richtig fühlt, auf die schweren überträgt, welche die Theorie allein nennt.

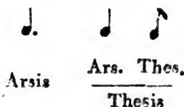
187.

Es zeigt sich schon hieraus, dass diese Analogie nur dann Statt findet, wenn der quantitirende Rhythmus in derselben Ordnung der Momente sich bildet, also, um gleich den gewöhnlichen und verständlichen Ausdruck zu brauchen, in trochäischen und flüchtig daktylischen Rhythmen. Sobald Momente verschiedener Ord-

nung wechseln, z. B. in ionischen Rhythmen (♩. ♪. ♪ ♪), hört alle Analogie mit den accentirenden Rhythmen auf. Der quantitirende Rhythmus hat zwar noch das Princip des Accentes in der Arsis und Thesis, auf welchem aller Rhythmus beruhet, allein der Wechsel mit Momenten in verschiedenen Ordnungen, giebt ihm einen Charakter, der von den Rhythmen, welche in derselben Ordnung der Momente wechseln, ganz verschieden ist.

188.

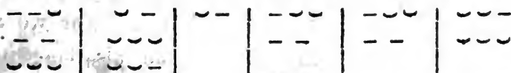
Wo nämlich Momente derselben Ordnung den Rhythmus bilden, da wechselt allezit die Arsis mit einem oder zwei thetischen Theilen, und der Arsis folgt niemals unmittelbar eine zweite Arsis. In dieser Art quantitirender Rhythmen findet also derselbe Accentwechsel statt, wie in den accentirenden Rhythmen selbst, und dieses begründet jene Analogie. Wechselt hingegen ein Hauptmoment mit Momenten der folgenden Ordnung, so treffen zwei Arses unmittelbar auf einander, wovon die zweite zwar eine Thesis gegen die erste Arsis, aber eine Arsis gegen die aus ihr entwickelte Thesis ist:



Hierdurch wird der Wechsel von Arsis und Thesis, der den accentirenden Rhythmen eigen ist, unterbrochen, und mithin jene Aehnlichkeit gestört. So erhalten diese Art Rhythmen einen von den accentirten ganz verschiedenen Charakter, wiewol sie auf denselben Principien beruhen, welche vom Rhythmus im Allgemeinen, vom quantitirenden, wie vom accentirten gelten.

189.

Aus diesem Verhältniss beider Gattungen von Rhythmen lässt sich ein Grund einsehen, warum ein grosser Theil der antiken Rhythmen von den Neuern weder vernommen noch nachgebildet worden ist, und warum die Nachbildung, wo sie ja unternommen ward, mehr auf den Schulgebrauch beschränkt, als in die Poesie selbst aufgenommen wurde. Man erinnere sich nur z. B. an die wunderlichen Messungen des galliambischen Verses, die bei Gelegenheit des Catull'schen Atys an den Tag gekommen sind. Wer kann wol in dem wunderlichen Fussgewirr:



das einige Erklärer, (z. B. Werthes) aufstellten, etwas versähnliches finden, und wem, der den galliambischen Gesang:



oder in der üblichsten Art Catull's:



Super alta vectus Atys celerirate maria

Wie erbebt im Glanz die Weinlaub'; o Beseliger, du erscheinst Voss

nur einmal vernommen hat, kann es einfallen, dieses Metrum so, wie z. B. Werthes, zu bezeichnen, oder gar zu behaupten, wie andre Filologen, der Dichter habe sich an kein bestimmtes Metrum gebunden, sondern sich der Begeistrung überlassen, numeris lege solutis?

190.

Die Neuern, an den accentirten Rhythmus, aus später anzugebenden Ursachen, gewöhnt, vernahmen zuerst unter den antiken, quantitirenden Versgattungen diejenigen, bei welchen die oben erwähnte Analogie mit den accentirten Rhythmen Statt findet, nämlich die trochäischen nebst den iambischen, und die daktylischen, nebst den anapästischen, und auch diese vernahmen sie nicht ihrer Quantität nach, sondern gleichsam transponirt aus dem quantitirenden in den accentirten Rhythmus. Nur wo sie theoretisirten, unterschieden sie als lang und kurz, was sie in Wahrheit nur als stark und schwach (Hebung und Senkung) vernahmen. A s diesem Grunde blieben ihnen auch die deutschen Spondeen unbekannt, denn sie hörten

ihre thetische Länge nur als Senkung, und behandelten sie als Trochäen, was sie in Ansehung des Accentes wirklich sind, und so kann man begreifen, dass sie auch in den alten Sprachen die Quantität der Sylben nicht hörten, sondern nur darum wussten. Für die zweite Klasse quantitirender Rhythmen fehlte ihnen jene aneignende Illusion, sie konnten daher diese Rhythmen niemals sinnlich vernehmen, sondern sie mussten sich begnügen, theoretischer Weise ihre Regel zu finden und zu lernen. So fielen diese Versgattungen lediglich der Schule anheim, die durch Untersuchungen dessen, was ohne sinnliches Ergreifen nicht vernommen werden kann, das nicht Erkannte auch unkenntlich machte. Nur auf diese Art war es möglich, dass Vorstellungen über alte Musik Eingang finden und bewundert werden konnten, wie Isaak Vossius, Meibom, Hermann und Andre der Welt vorgetragen haben.

Während die Gelehrten über alte Musik stritten, hatte die neue Musik sich längst in Besitz aller Rhythmen der alten Musik (178) gesetzt. Die Gelehrten aber, nicht ungleich jenen Patrioten, die den lebenden Euripides vor der, von Mitbürgern gefertigten Büste prüften, und für unächt erklärten, verwarfen, was die neue Musik hören liess, und erhoben ihr Fantom taktloser Musik, das dem, sonst verdienten

Meibom selbst zur Verzweiflung brachte, als er es aus der Schule, vor die Königin Christine in die Welt treten liess. So gross ist aber die Macht der Gewohnheit, und der Bequemlichkeit, dass man lieber vergisst, was man besitzt, eh' man sich entschliesst, es auf eine ungewohnte Art zu gebrauchen.

Von der Verschiedenheit der Rhythmen.

191.

Wir haben schon früher den Rhythmus eine Zeitfigur genannt, und dieses mehr im eigentlichen, als bloss metaforischen Sinn. Wie Figuren im Raume durch wesentliche Begränzung der räumlichen Dimensionen gebildet, und durch die Verschiedenheit dieser Begränzung unterschieden werden, so bildet die wesentliche Begränzung der Zeitdimension den Rhythmus, als Zeitfigur, und die Verschiedenheit dieser Begränzung wird die Verschiedenheit der Rhythmen hervorbringen. Diese Begränzung erscheint aber als wesentlich, wenn nicht ein blosser Zeitverlauf begränzt wird, sondern eine Reihe von Momenten, in deren Evolution schon ein innerer Grund der Begränzung liegt. Wir bekommen also drei verschiedene Bestimmungspunkte des Rhythmus als einer Figur in der Zeit, nämlich: den Anfang, das Ende, und die Art

der Evolution, oder die **rhythmische Bewegung.**

Von der rhythmischen Bewegung.

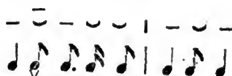
192.

In den verschiedenen Formen des Rhythmus, welche wir (120 bis 172) entwickelt haben, ist die Verschiedenheit der Bewegung, durch die Art, wie sich der Rhythmus metrisch evolvirt, aufgefunden. Die ionische Bewegung z. B. unterscheidet sich von der choriambischen, diese von der trochäischen u. s. f. Wir nennen diese Formen deswegen **rhythmische** Formen, oder Formen der rhythmischen Bewegung, weil nämlich in ihnen die Verschiedenheit der Rhythmen in Ansehung ihrer Bewegung sich zeigt.

193.

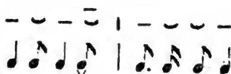
Diese Verschiedenheit der Bewegung nennen wir **rhythmisch**, wenn sie unter verschiedenen Formen desselben Metrum sich zeigt. So ist z. B. die Bewegung des flüchtigen Ionikers (♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♪) von der der trochäischen Dipodie (♩ ♪ ♩ ♪) rhythmisch verschieden, metrisch hingegen sind beide sich gleich. Wir nennen dagegen die Bewegungen **metrisch** verschieden, wenn sie in verschiedenem Metrum Statt finden. So ist die Bewegung des schweren Daktylus

(♩♪♪) von der des Bacchius (♩. ♩ ♪) metrisch verschieden, rhythmisch hingegen sind beide sich gleich. Die Bewegung des flüchtigen Choriamben (♪. ♬ ♪ ♩.) ist von der, des schweren Daktylus zugleich rhythmisch und metrisch verschieden. Aus dieser Gleichheit und Verschiedenheit erklärt sich, welche Formen mit einander in rhythmischen oder metrischen Variationen der Verse wechseln können. So ist z. B. jeder der drei folgenden Verse:



Sylvarumque virentium

Ahndungsvolle Bekümmerniss

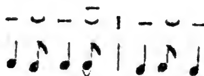


Stille ruht auf Hügel und Thal



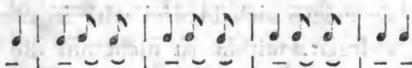
Feiergeläut durchhallt die Flur

eine der vielen rhythmischen Variationen des glykonischen Verses, dessen Grundthema das einfache



Klageton der Nachtigall

ist. Metrische Variation findet dagegen in folgenden Versen Statt:



Schon tönt der Gesang in dem Haus der Vermälung



In rastloser Arbeit entfliehn uns die Stunden

deren einer denselben Rhythmus in derselben Bewegung nur in ein andres Metrum transponirt.

194.

Bei aller rhythmischen und metrischen Verschiedenheit dieser Formen, bemerken wir doch etwas, worin sie sich insgesammt gleich sind. Sie erfüllen nämlich alle dasselbe relative Zeitmaass. Dieser Satz scheint beim ersten Anblick allerdings etwas paradox, wenn man absolutes Zeitmaass vom relativen nicht sorgfältig genug unterscheidet. Deswegen bedarf es einer nähern Bestimmung.

195.

Alle Momente späterer Ordnung bringen keine Vermehrung der Zeit in das Moment, aus dem sie sich entwickeln, sondern sie bestimmen durch ihre Zal nur, ob jedes von ihnen die Hälfte oder den dritten Theil von dem

Zeitgehalte ihres Stammmomentes haben soll. Die Hauptmomente behalten daher dasselbe Zeitmaass, sie mögen sich in drei oder in zwei Momente zerlegen, mithin ist nicht nur die Form gleich der Form, und umgekehrt dieser, sondern, was nothwendig folgt, die Formen und sind sich rhythmisch gleich, wiewol sie im Metrum verschieden sind.

In demselben Verhältniss, wie die spätern Momente zu ihrem Stammmomente, stehn nun die Hauptmomente zu der ursprünglichen Einheit, welche sich rhythmisirt, d. h. in Arsis und Thesis zerlegt. Drei Momente oder zwei Momente mögen sich aus diesen evolviren, immer repräsentiren sie dieselbe Einheit, und haben also, wo diese Einheit als Maas gilt, dasselbe Maas. Wir nennen dieses Maas, oder dieses Zeitganze, welches entsteht, indem die Einheit sich rhythmisirt, abgesehn von der Zal der entwickelten Hauptmomente, die **metrische Periode**.

196.

Wir wiederholen nun unsern obigen Satz (194) bestimmter: Alle rhythmischen Formen, welche wir metrisch entwickelt haben, sind sich darin gleich, dass jede die ganze metrische Periode ausfüllt. Der schwere Daktylus also ist

in seiner metrischen Ausdehnung der trochäischen Dipodie, oder dem Bacchius gleich, und eben so auch der Tripodie, denn eins wie das andre erfüllt eine metrische Periode, oder musikalisch ausgedrückt, einen Takt.

Aus diesen Sätzen lässt sich schon im Voraus begreifen, warum daktylische Rhythmen nach Monopodien (Füssen), trochäische nach Dipodien, und andre nach Tripodien gemessen werden, und dass diese verschiedene Messung der Verse zwar, wie Rufinus (Putsch 2712.) sagt, ein „altes Institut" sey, aber keinesweges eine willkürliche, sondern in der Natur des Rhythmus und des Metrum gegründete Einrichtung.

197.

In sofern jede rhythmische Form eine metrische Periode ausfüllt, ist sie Form dieser Periode, und wir werden daher, wo wir in dieser Beziehung von ihr sprechen, sie auch die metrische Form, d. h. die Form der metrischen Periode nennen. Denn wir werden sehn, dass rhythmische Formen auch so vorkommen können, dass sie nicht zugleich Formen der metrischen Periode sind. So kann z. B. die choriambische Form rhythmisch vorkommen (z. B. im Wortfuss), wenn die metrische Form der flüchtige Ioniker ist:



Hallt Flötengetön lockender, als der Ruf des Schlachthorns

und umgekehrt kann die ionische Form rhythmisch vorkommen, wo der Choriamb metrische Form ist:



Lieblich in jungfräulicher Schaam erröthend

Dieser Unterschied, ob eine Form an einer Stelle bloss rhythmische, oder zugleich metrische Form sey, wird sich in der Folge als sehr bedeutend zeigen.

198.

Die metrische Periode ist also ein Maas. So betrachteten sie auch die Griechen, indem sie den Fuss, oder die Dipodie, nach welcher sie den Vers maassen, *μετρον*, und den Vers selbst, nachdem er das Maas zweimal oder dreimal enthielt, Dimeter, Trimeter u. s. w. nannten. Sie ist aber ein Maas, nicht des einfachen Rhythmus in seiner Grundform, sondern des zusammengesetzten Rhythmus, der das Maas der Periode überschreitet, also des Verses, mithin ganz das, was in der Musik der Takt ist (196).

199.

Wir haben hier eine erweiterte Bedeutung des Wortes Metrum gefunden, welche indessen ebenfalls in der Allgemeinheit des Begriffes: Maas, enthalten ist. Zuerst bedeutet Metrum das Verhältnissmaas der Arsis und Thesis, also die Mora (*χρονος*, *σημειον*, tempus, Zeit), als das einfachste Maas der rhythmischen Grundform. So wie sich die rhythmische Form erweitert, indem jedes Hauptmoment sich wieder rhythmisirt (d. i. in neue Momente zerlegt), so wird das Hauptmoment selbst zum Maas der Periode, als Fuss. Daher die Periode Monopodie, Dipodie, Tripodie ist, gleichwie das einzelne Moment eine Zeit, zwei Zeiten, oder drei Zeiten enthält. Jetzt finden wir in nochmals erweiterter Ansicht die metrische Periode selbst als Maas, des Verses nämlich, der, wiederum als Maas eines Gedichtes betrachtet, ebenfalls Metrum heisst, z. B. das epische, saffische Metrum, wo überall der Begriff Maas in fortwährender Erweiterung zum Grunde liegt.

Durch diese Darstellung werden die Begriffe: Fuss und Metrum hinlängliche Bestimmtheit erhalten haben. Dass auch aus diesem Begriff von Metrum der Takt in jedem Verse nothwendig folge, wird sich schon als Vermuthung hier aufdringen, indem ja der Takt nichts anders ist, als das ursprüngliche, dem Rhythmus wesent-

liche Proportionmaas der Grundform in seiner Erweiterung auf abgeleitete Formen bezogen.

200.

Indem unsre Untersuchung hier auf dem Punkt angelangt ist, wo der Begriff des Taktes als wesentlicher Eigenheit des Verses und musikalischer Melodie uns von selbst sich darstellt, wird es, schon in historischer Beziehung, nöthig seyn, zu erwähnen, welche Vorstellung die Gegner unsrer Meinung vom Takt sich machen.

„Eine unbefangene Ansicht der alten Metrik — sagt Hermann, in der Allg. Mus. Zeit. 1809. N. 19. — leitet uns geradezu auf die Behauptung, dass die alten Versmaasse mit unserm Takte nichts zu thun haben. Der Takt ist an sich kein nothwendiger Theil des musikalischen Rhythmus. Er ist nur ein Mittel, ohne welches die jetzige Musik in ihrer Vollkommenheit nicht bestehen könnte. Denn da in ihr nicht nur eine Note mittelst der Theilung durch Zwei in vier und sechzig Theile getheilt werden kann," (man sieht, Hr. H. ist 1809. noch so wenig über musikalische Notenzeichen und deren Zerfällung in drei Theile im Klaren, als 1799., wie schon (122) bemerkt worden ist), „sondern auch nach einer Theilung durch drei Triolen, und nach andern Theilungen, andre Auflösungen zulässt; da ferner oft, oder fast im-

mer mehrere verschiedene Rhythmen neben einander herlaufen, und die Menge derselben oft noch gar durch die Anzal der begleitenden Instrumente vervielfältigt wird," (hier wird die Unbekanntschaft mit der Sache zu einiger Dunkelheit) ,,so ist ein einziger, einfacher, sich durchaus gleichbleibender Rhythmus, welcher der des Taktes ist. unentbehrlich, um alle jene mannichfaltigen Rhythmen und Veränderungen der Rhythmen zusammen zu halten. Wo aber nichts zusammen zu halten ist, wozu soll da der Takt? dies ist aber bei den Griechen der Fall."

Noch unbefangner und planer spricht Hr. Dr. Gotthold diese Meinung aus (N. Berl. Mon. Schr. 1809. Jul. S. 51. Anm.): „Wie, wenn der Takt sein Entstehen überhaupt dem Bedürfnisse verdankte, mehrere Stimmen einer Musik genau unter einander zu setzen, und mit Uebereinstimmung vorzutragen? Der $\frac{4}{2}$ Takt z. B. in alten kanonischen Arbeiten scheint oft nur eine Abtheilung für das Auge zu seyn; und ein, während der Aufführung Hinzutretender sollte wol nicht die sogenannten guten und schlechten Takttheile von einander unterscheiden."

201.
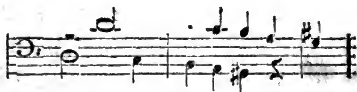
Es ist eine sonderbare Erscheinung, dass manche, sonst nicht ungeübte, Schriftsteller zu-

weilen nicht im Stand sind, ihre Gedanken fortdauernd und unverwendet auf den Gegenstand ihrer Untersuchung zu richten, ohne mitunter damit auf verwandte Gegenstände, oder auch wol Fantome, zu schwanken. Dieses begegnet auch den beiden angeführten Männern.

Hr. Gotthold verwechselt offenbar Takt, d. i. innres eigenthümliches Maas der Melodie, und Taktbezeichnung, mit einem Worte, den Taktstrich. Sein Beispiel beweist dieses. Eben darum hört man in vielstimmigen Sätzen oft den guten und schlechten Takttheil verschiedener Stimmen zusammen treffen, weil jede Stimme ihren besondern innern eignen Takt hat, unabhängig von den neben ihr fortlaufenden Stimmen, deren Mehrheit also nicht erst den Takt (den innern jeder Stimme) als ein Postulat hervorruft, sondern nur dem Komponisten auflegt, dass er die Stimmen nicht taktwidrig, sondern im Verhältniss des, ihnen eigenthümlichen, schon vorhandenen Taktes verbinde. In einer solchen Verbindung berührt allerdings sehr oft das gute Takttheil des einen Rhythmus das schlechte Takttheil eines zugleich tönenden, so dass ein und dieselbe Zeit für einen Rhythmus Arsis, für den andern Thesis ist, wie die Natur z. B. in Zwillingkrystallbildungen dieselbe Linie, Seite des einen und Zuspitzung des andern Krystalls seyn lässt, und wie der-

selbe Ton in verschiedenen Stimmen verschiedene harmonische Beziehung haben kann. Nach Hrn. Gotthold's und Hermann's Ansichten aber würde man eben so wol von der Harmonie behaupten können: sie sei nicht in der Natur der Töne vorhanden (oder nach Hermann's Worten: „kein wesentlicher Theil der musikalischen Melodie"), sondern danke ihr Entstehen nur dem Bedürfniss der Musiker, mehrstimmig zu komponiren; denn der Komponist wirft ja die Töne eben so wenig gegen die Harmonie unter einander, als die Rhythmen ohne Rücksicht auf ihren Takt.

Der Taktstrich aber, der allerdings in vielstimmigen nachahmenden Sätzen, manche Melodie mitten in ihrer metrischen Periode schneidet, z. B.:



oder in zusammengesetztem Rhythmus:



dieser ist allerdings erfunden, um mehre Stimmen unter einander setzen und übersehn, auch durch den Taktschlag jede Stimme erinnern zu können, wo die andern Stimmen seyen, ohne dass eben der Taktschlag und der Taktstrich in

jeder Stimme den Anfang und das Ende ihrer wirklichen metrischen Periode bezeichnen muss.

Den Taktstrich kannten nun die Griechen wol schwerlich, so wenig als in frühern Zeiten der Schreibkunst die Interpunktionzeichen. Lasen und sprachen sie also deswegen wol gegen den Sinn, den wir durch diese Zeichen andeuten? Könnte also auch sogar historisch erwiesen werden, dass sie den Takt nicht kannten (d. h. doch nichts anders, als, dass sie von diesem Maass des Rhythmus keinen besondern Begriff sich gebildet hatten, so wie viele ihre Muttersprache richtig sprechen, ohne ihre Regeln zu wissen), würde daraus wol folgen, dass ihre Melodien keinen Takt hatten? Gesetzt, die Griechen hätten die Harmonie nicht gekannt, ist sie deswegen nicht in der Natur jeder Musik? Dass aber der Takt so wesentlich in der Natur des Rhythmus gegründet ist, wie Harmonie im Verhältniss der Töne, ist in den Abschnitten vom Rhythmus und vom Metrum erwiesen.

Liess' aber auch sogar sich darthun, dass die Griechen ihre Rhythmen wirklich anders, als nach dem Takt gemessen, und sogar sich gegen ein gleichförmiges Maas darin erklärt hätten — was an sich nicht dargethan werden kann — so würde dennoch daraus, dass sie die Natur des rhythmischen Maasses verkannten,

noch nicht folgen, dass in den Rhythmen selbst, welche sie bildeten und hörten, kein Takt gewesen sey, sondern nur, dass ihre Theoretiker durch ihre Bezeichnung die Gleichförmigkeit des Maasses störten. Oder sollte wol daraus, dass Hermann (M. Zeit. a. a. O.) für den Klopstockischen Vers:

Nieder zu dem Haine der Barden senkt

folgendes Maas angibt:



und dieses, um einen Takt darin zu haben, auf diese Art, seiner Meinung nach, taktmässig abtheilt:



Nieder zu dem Haine der Barden senkt

folgen können, dass Klopstock jenen Vers wirklich als so ein rhythmisches Ungeheuer gedacht, oder dass der Vers an sich eine solche Unform sey, da doch vielmehr jeder Leser ihn in richtigem Takt so:



Nieder zu dem Haine der Barden senkt



lieset und hört? Eben in diesem natürlichen Maas hört ihn ohne Zweifel auch selbst Hermann, nur dass er der musikalisch-rhythmischen Orthografie nicht mächtig genug ist, um das vieldeutige unbestimmte metrische Schema,

das er gewohnt ist, richtig und verständlich, so wie er es wirklich hört, in musikalische Zeichen überzutragen.

202.

Jede metrische Periode fängt mit der Arsis an, und endet mit der Thesis des Grundrhythmus; denn sie umfasst die ganze Zeit, die aus der Einheit entsteht, indem sie sich zum Rhythmus bildet. Da nun jede metrische (197) Form die ganze metrische Periode erfüllt, so fängt auch jede metrische Form, als solche, auf der Arsis an, und schliesst auf der Thesis. Einige Formen, z. B. die kretische, choriambische, und vierte päonische, scheinen davon Ausnahme zu machen, indem keine Thesis an ihrem Schlusse hörbar wird; allein diese Ausnahme ist nur scheinbar, denn metrisch betrachtet ist die Thesis vorhanden, nur dass sie nicht rhythmisch vernommen wird. Die Musik bezeichnet die Vollständigkeit des Taktes jedesmal durch Punkte oder Pausen,



die zuweilen auch durch den Anfang eines folgenden Rhythmus (Auftakt) ausgefüllt werden, z. B.:



daher wird die metrische Bezeichnung, welche rhythmische Formen, nicht metrische, zu son-

dern pflegt, in solchen Fällen vor den Auftakt gesetzt:

– ◡ ◡ – | ◡ – ◡ –

Schattengebiet der Unterwelt

was zu seltsamen und verwirrenden Missverständnissen der Metriker Veranlassung gegeben hat. Da Hermann an mehren Orten seiner Schriften sich — wie es scheint, aus Mangel an Sachkenntniss — gegen die Punkte und Pausen erklärt, und noch in der eben angeführten Stelle, wo er den Klopstockischen Vers beurtheilt, äussert: „es finde sich kein Rechtsgrund auf, Punkte und Pausen anzunehmen," so wird es nöthig seyn, über diesen Gegenstand einige Worte zu sagen.

Von Punkten und Pausen.

203.

Der Punkt an einer Note bedeutet bekanntlich in der Musik (♩.), dass der so bezeichnete Ton noch um die Hälfte länger gehalten werden soll, als die Dauer der Note selbst es verlangt. Bei dem Viertel gilt er daher ein Achtel, bei dem Achtel ein Sechzehntheil u. s. w.

Aus dem, was oben (123) und bei Gelegenheit der von Franchino vorgeschlagenen Notenbezeichnung gesagt worden ist, erhellt, dass in unserer Notirung der Punkt an der Note nicht allezeit eine Verlängerung des Tones in das

folgende Moment (𝅗𝅥. ♪ statt 𝅗𝅥⁀♪ ♪) andeutet, sondern dass er zuweilen des einmal eingeführten Systems unsrer Notirung wegen, der Note beigeschrieben werden muss (𝅗𝅥.), um die volle Zeitdauer eines Momentes auszufüllen. Unsre Notenzeichen nämlich deuten einzig die Halbirung an, und haben deswegen auch alle ihre Benennung von dergleichen Theilung durch Zwei erhalten, z. B. Viertel, Achtel, Sechzehntheil u. s. f. Wollen wir nun die Länge des Tripeltaktes, welche drei Zeiten enthält, so müssen wir, weil wir für eine solche Dauer kein besonderes Zeichen, und eben so wenig den Franchino'schen Taktschlüssel haben, uns mit dem Punkt an der Note helfen, z. B. ♩. ♪ ♪ ♪. Dieser Punkt ist keine willkührliche Verlängerung, welche die Dauer eines Tones aus einem Momente in das andre hinüberzieht, sondern der Punkt bildet mit der Note ein selbstständiges Moment, das wir nur in Ermangelung eines einfachen Zeichens mit dem zusammengesetzten der punktirten Note bezeichnen müssen. Punktirte Noten dieser Art, welche im ungeraden Metrum ein dreigetheiltes Hauptmoment bezeichnen:



gelten also in metrischer Hinsicht ganz für einfache. Es ist bemerkenswerth, wie der Metriker, indem er den „falschen Nebenbegriffen aus der Musik“ entgehen will, sich selbst durch falsche Begriffe von Musik irre leitet. Hätte ihn die zufällige Bezeichnung des dreigetheilten Momentes durch die punktirte Note nicht zurückgeschreckt, so wär ihm vielleicht bei der Bezeichnung Franchino's das wahre Verhältniss des ungeraden und gemischten Metrum nicht entgangen. So veranlasste aber das Zufällige der punktirten Note in der musikalischen Bezeichnung das ganze Gewebe von Irrthümern, das unter dem Namen der Hermann schen Metrik bekannt ist.

204.

Willkührlich ist der Punkt an der Note nur dann, wenn die Note ohne Punkt schon das ganze Moment ausfüllt, z. B.:



Die Willkührlichkeit dieser Punktirung erhellt daraus, dass der Gehalt der Note mit Einschluss des Punktes, nicht in der metrischen Form selbst enthalten ist. So entsteht z. B. das punktirte Viertel in dem obigen Beispiel des Viervierteltaktes nicht in einer der Formen des geraden Metrum, sondern durch eine willkürliche, d. h. metrisch nicht angedeutete Verlän-

gerung des Tones in das folgende Moment. Das Moment selbst erhält auch dadurch keine Verlängerung, sondern der Ton klingt nur unabgesetzt in das folgende Moment hinüber; daher ist der Punkt bloss als eine Abbreviatur der Figur ♩⌒♪ ♪ zu betrachten, er ist mithin mehr ein musikalisches (auf den Ton sich beziehendes) Zeichen, als ein eigentlich metrisches. Hingegen das punktirte Viertel in folgender Figur



ist in der metrischen Form des ersten Päon angedeutet. Der Punkt ist also nicht willkührlich, sondern vertritt mit der Note zusammen das Zeichen des dreigetheilten Momentes in Ermangelung einer einfachern Bezeichnung.

205.

Die willkürliche Punktirung einer Note entzieht daher der folgenden von ihrem wesentlichen Gehalt allezeit so viel, als auf den Punkt verwendet wurde. Auf ein punktirtes Viertel z. B. kann zu Erfüllung des, mit dem Punkte angefangenen Momentes, nur der Gehalt eines Achtels folgen:



Folgte eine Note von längerm Gehalt, so würde das Uebergreifen des Tones in das folgende Moment nur fortgesetzt, und es entständen Synkopieen, die am Ende erst die Gleichheit her-

stellen. Die wesentliche Punktirung einer Note kann dagegen der folgenden an ihrem Gehalt nichts entziehen, denn der Punkt führt den Ton nicht in das folgende Moment, sondern bloss zum Ende des von der Note angefangenen Momentes; daher können mehr punktirte Noten dieser Art auf einander folgen, ohne dass Synkopieen entstehen. So gewiss bewährt sich also die metrische Verschiedenheit dessen, was selbst unsre musikalische Bezeichnung mit demselben Zeichen, der punktirten Note, andeutet.

206.

Es fragt sich nun, in wie fern die Note mit dem Punkte in dem Maas eines Verses gebraucht werden könne?

Dass die wesentlich punktirte Note (im Tripeltakt) als Versmaas gelte, ist aus dem eben Gesagten klar. Die aus der Natur des Metrum abgeleiteten Formen enthalten das Maas, welches sie bezeichnet (die dreizeitige Länge), und in den Wörtern der Sprache (z. B. ausrufen, anbeten, Heerführer), zeigt sie sich unverkennbar. Die Zulassung der willkürlich punktirten Noten als Versmaas, möchte dagegen noch einigem Zweifel unterworfen seyn.

207.

Ist der willkürliche Punkt, wie (205) erwiesen worden, nicht ein metrisches, sondern

ein musikalisches Zeichen, wie er denn auch hauptsächlich in accentirten Rhythmen vorkommt, die der Musik vorzüglich angehören, so findet er bei dem absoluten Maasse des Rhythmus und des Verses allerdings nicht Statt; nur lasse man sich auch hier von der Aehnlichkeit punktirter Noten nicht verleiten, einen Punkt für willkürlich zu halten, der wesentlich, d. h. in den metrischen Formen gegründet ist. Dieses ist der Fall bei dem flüchtigen Daktylus (♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪), und bei dem trochäischen Päon (♪. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 – ⏑ ⏑́ ⏑).

Es ist mehrmals in der Ableitung des flüchtigen Daktylus gezeigt worden, dass seine Länge eine unvollkommne und unbestimmte sey, die selbst die musikalische Bezeichnung nicht mit voller metrischer Genauigkeit bestimmt. Denn sie enthält eigentlich nicht $\frac{3}{4}$, sondern nur $\frac{2}{3}$ der vollkommenen zweizeitigen Länge (des Viertels), wie die Entstehung:



zeigt. Die Musik bedient sich aber in ihren Zeichen einer metrischen Ausgleichung (Temperatur), um Verwirrungen zu vermeiden, und deswegen müssen wir die reine metrische Form des flüchtigen Daktylus, in welcher kein Punkt ist, durch Einmischung der punktirten Note bezeichnen.

Dasselbe findet Statt bei dem Päon, den wir den trochäischen nennen. Er entsteht durch Zerlegung des kurzen Momentes im Trochäus, während das lange sich quantitirend, also zur trochäischen Form von neuem rhythmisirt:



Die oben erwähnte metrische Temperatur, welche die Bezeichnung des flüchtigen Daktylus ordnet, macht bei diesem Päon ebenfalls die Bezeichnung



nöthig, welche aber nicht eine willkürliche Verlängung der ersten Note, sondern nur ihr Quantitätübergewicht gegen die zweite ausdrückt, das in der metrischen Form gegründet ist. Wir wenden also in diesen beiden Fällen ein musikalisches Zeichen zu Bezeichnung eines ähnlichen metrischen Verhältnisses an, weil uns ein eigenthümliches Zeichen mangelt, und so bedienen wir uns der punktirten Noten in den Formen ♪. ♪ ♪ und ♪. ♪ ♪ ♪ mit demselben Recht, als bei der Bezeichnung der dreizeitigen Längen (♩.) in andern metrischen Formen.

208.

Als Bestätigung dieser Sätze dient die Sprache selbst, welche in flüchtig daktylischen und

päonischen Wortfüssen, das angegebene Maas dieser Formen hören lässt. Die Daktylen: Flüchtiger, Lilie, spricht niemand anders, als in diesem Maas: ♪. ♪ ♪. Eben so spricht jeder den trochäischen Päon: Feierlicher, in dem angegebenen Maasse: ♪. ♪ ♪ ♪, es wär denn, dass er in bloss accentirten Rhythmen vorkäm, wo er ebenfalls bloss accentirt, z. B.:

in der schauerlichen Stille

feierlicher Mitternacht

ausgesprochen würde. Anders im quantitirenden Vers:

♪ ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ | ♪. ♪ ♪ ♪ | ♩

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | –

Da ertönten Melodieen, und die Liebliche versank

mit den tanzenden Gespielen in das silberne Gewog

Dass dieser trochäische Päon sich auch im Sprechen von dem ersten Päon (♩. ♪ ♪ ♪ – ⏑ ⏑ ⏑ göttlichere) unterscheide, zeigt sich leicht in der Vergleichung.

209.

In andern, als den angegebenen Rhythmen, die punktirte Note zu Messung der Verse anzuwenden, gränzt nah' an Willkühr. Deswegen ist auch Voss' Messung trochäischer



Bürgerwohlfahrt sann er rastlos

und iambischer Verse:



Arbeite mutvoll, Träge flieht Glückseligkeit

welche er durch Punktirung bewerkstelligt, nicht zu billigen. Der Musiker kann allerdings, durch die schon erwähnte Kraft der Musik, die prosodische Quantität aufzuheben, dergleichen Verse nach diesem Maas komponiren, indem er sie aus dem quantitirenden Rhythmus auf den accentirten zurückführt, allein für den quantitirenden Rhythmus des Verses selbst ist jene Messung untauglich. Auch hier irrt also Hr. Dir. Gotthold (S. 59), wenn er glaubt, diese Theorie löse die Aufgabe, wie wir Neuern Gedichte in antiken Versen in Musik setzen können. Gerade umgekehrt! Sie zeigt den wahren Rhythmus alter Verse ganz abgesehn von musikalischer Behandlung. Der Musiker kann den trochäischen Rhythmus auf die von Voss angegebene Art behandeln; aber der wahre trochäische Rhythmus und das trochäische Metrum ist es dann nicht, sondern eine Transposition in das accentirte Metrum



mit Verstärkung des trochäischen Charakters in der Bewegung, durch den Punkt:



So verwandelt auch die Musik den trochäischen Päon in den accentirten Ditrochäus, der quantitirend ein Proceleusmatikus ist, z. B.:



Seht wie dem Mai die Natur sich verjüngt,



Fröhlicher Gesang u. s. w.

Voss u. Reichardt.

wo dieser Päon ohne allen Zwang die Zeit eines schweren Daktylus vertritt, dessen Stelle er einnimmt. Wer wollte wol eine solche musikalische Behandlung tadeln? Gleichwol ist die musikalische Messung von dem eigentlichen Maas des Versrhythmus verschieden. Der (208) angeführte trochäisch-päonische Vers würde von der Musik als ein leichter trochäischer Tetrameter

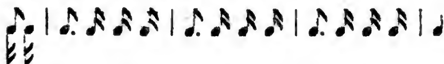


und die Weberin der Fluten in dem muschlichen Gezelt

der seine Längen nur accentirt, ungefähr wie

λεγε δε συ κατα ποδα νεολυτα μελεα

behandelt werden können, aber mit einer einzigen Zusammenziehung, z. B.:



wirkt Teppiche dem Lager, das die Liebenden vereint

ist die Täuschung aufgehoben, und der quantitirende Rhythmus tritt vor. Dann verlangt der accentirende Leser wirket statt wirkt,

das den quantitirenden befriedigt. Wir glauben hierdurch zugleich gezeigt zu haben, wie entfernt unsre Theorie von der Einmischung musikalischer Eigenheiten in das Maas des Rhythmus an sich sey.

210.

Pausen hat man zu betrachten als ideelle metrische Momente, d. h. als Ausfüllungen der metrischen Reihe, die dem äussern Sinn nicht zur Erscheinung kommen.

Schon der Begriff von Pausen als etwas Ideellem im Gegensatz eines Reellen zeigt, dass sie dem reinen Begriff des Metrum und des Rhythmus fremd sind. Erst wenn der Rhythmus zur Erscheinung kommt, z. B. in Tönen, lässt sich unterscheiden, ob alle metrische Momente wirklich (in Klängen, Sylben u. s. f.) erscheinen, oder nicht. Vorhanden sind alle Momente in der metrischen Reihe, z. B.:



Als er dem lieblichen Rosenmund sieghaft den Erstlingkuss geraubt

Nun setze man aber den Fall, dass der Rhythmus nicht alle diese Momente zu seinem Erscheinen brauchte, z. B.:



Als von dem blühenden Mund er kühn den Erstlingkuss geraubt

so werden die schweigenden Momente durch Pausen ausgefüllt, welche, so gut als die Noten, rhythmische Momente sind, nur ideelle, eben weil sie nicht reell erscheinen, sondern bloss in der metrischen Reihe (die in Beziehung auf den wirklich erscheinenden Rhythmus ideell ist), vorhanden sind. Die Pausen gehören mithin nicht unsrer neuern Musik an, sie sind vielmehr ganz in der Natur des Metrum und in der Totalität metrischer Reihen gegründet. Nur unterscheide man wohl rhythmische und metrische Reihe. Innerhalb der rhythmischen Reihe kann keine Pause vorkommen, *) allerdings aber zwischen zwei Rhythmen in der metrischen Reihe, welche sie verbindet, wie das obige Beispiel zeigt.

211.

Sind die Pausen aus der Natur des erscheinenden Rhythmus erwiesen, so sind sie auch in

---

*) Dass die Pausen, z. B.



nur abgestossene Klänge bezeichnen, und also die rhythmische Reihe nicht unterbrechen, hört Jeder. Sie sind ebenfalls keine Erfindung der neuen Musik, und wurden in alten Zeiten anders als durch Pausen bezeichnet. Die alten Musiker nannten diese Art des Vortrags Ochetus, oder Hochetus, Hoquetus.

der Messung der Verse anzuwenden, z. B. am Ende von Versen, deren Rhythmus nicht die ganze letzte metrische Periode ausfüllt, wie ebenfalls das vorige Beispiel zeigt, oder auch in der Mitte des Verses, wenn eine rhythmische Reihe mit einer kurzen, statt der langen Sylbe schliesst, z. B.:



Omnia vincit amor, et nos cedamus amori

Folge dem Glücklicheren, Glück spenden die seligen Götter

wie noch deutlicher in dem Abschnitt von dem Maas der letzten Sylbe in rhythmischen Reihen, gezeigt werden wird.

212.

Diese Natur der Pause setzt es schon ausser Zweifel, dass auch die Griechen sie gekannt haben, wär' uns auch historisch noch weniger davon bekannt, als wirklich der Fall ist. Die Vollkommenheit solcher Bezeichnungen entsteht, wie die Geschichte der Musik lehrt, sehr spät, und erst nach manchen vergeblichen Versuchen. Wir haben oft bemerkt, dass es selbst unsrer Notirung, die doch zu Aufzeichnung grosser musikalischer Werke hinreichend ist, noch an vollkommener Bestimmtheit fehlt, und ein Isaak Vossius, Meibom, oder Hermann künftiger Zeit, würde nach einem Zeitalter von Barbarei aus

unsrer Notirung so wunderliche Sätze über unsre Musik herausklügeln (z. B. von Takten, die bloss drei Achtel eines Taktes enthalten haben), als man uns jetzt von der Musik der Griechen vorträgt und bewundern lässt. Dass die Griechen zweierlei Pausen kannten, die einfache (*λειμμα* und die doppelte *προσθεσις*) bestätigt Aristides (Ed. Meib. S. 40.). Die genaue Messung dieser Pausen möchte aber nicht leicht aufzufinden seyn; vielleicht hing sie, so wie die Messung der Länge im Vers, von der Stelle ab, welche sie im Rhythmus einnahm. Warum Hermann diese deutliche Stelle des Aristides ignorirt, wo er allen Pausen den Rechtsgrund abspricht, ist nicht einzusehn.

Vom Schlusse der Rhythmen.

213.

Wir haben bis jetzt die erste Seite der rhythmischen Figur betrachtet, nämlich die Bewegung. Es bleibt uns noch übrig, die Verschiedenheiten des Schlusses und des Anfanges zu betrachten.

214.

Die metrischen Formen zeigen uns hier ebenfalls die Verschiedenheiten an; denn, wiewol sie, metrisch betrachtet, alle die ganze Periode erfüllen, so schliessen sie doch, als Rhythmen,

bald auf diesem, bald auf jenem Moment der Periode. So schliesst der Choriamb, wo er metrische Form ist, auf der Arsis des zweiten Hauptmomentes,



Nebelgewölk

und für den Rhythmus des Choriamben ist es gleichgültig, ob dieses zweite Moment seine Thesis reell erscheinen lässt, z. B.:



Nebelgewölk verhüllt

oder nur ideell, im Punkt oder Pause, wie das vorige Beispiel zeigt. Dagegen schliesst der trochäische Rhythmus



Morgenröthe

als metrische Form, auf der Thesis des zweiten Hauptmomentes, und so sind beide Rhythmen, bei gleichem Metrum, doch in Ansehung des Schlusses verschieden.

215.

Die Verschiedenheit des rhythmischen Schlusses beruht, wie schon diese Beispiele zeigen, auf der Verschiedenheit der metrischen Momente,

in welche der Schluss des Rhythmus fällt. So viel Momente erster und zweiter Ordnung die Periode eines Metrum hat, so vielerlei rhythmische Schlüsse werden in diesem Metrum vorkommen können.

Je nachdem nun das Moment, welches einen Rhythmus schliesst, eine Arsis ist, oder eine Thesis, oder das letzte von dreien (im Tribrachys oder Daktylus), werden wir den Schluss den arsischen, den thetischen, oder im dritten Fall den schwebenden nennen. Arsisch ist z. B. der choriambische Schluss:



Morgengestirn

thetisch ist der trochäische:



Morgenröthe

Schwebend der flüchtig daktylische:



Flammengewaltige

Man hat den flüchtig daktylischen Schluss nicht ohne Sinn schwebend genannt; denn die letzte Sylbe dieses Daktylus schwebt wirklich, wie oft erwähnt worden ist, zwischen arsischem und thetischem Charakter.

216.

In accentirten Rhythmen begnügen wir uns bekanntlich mit dieser Eintheilung. Den arsischen Schluss hat man auch den steigenden, oder den männlichen genannt:

O schmücke dich, du grünbelaubtes Dach! Schiller

Die Italiäner nennen Verse, welche steigend schliessen, versi tronchi, gleichsam als mangelte ihnen etwas, nämlich die Thesis.

Den thetischen Schluss nennt man in accentirten Versen auch den fallenden, oder, vielleicht seiner Weichheit wegen, den weiblichen:

Und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen Ders.

Diese Verse nennen die Italiäner versi piani.

Den schwebenden Schluss bezeichnet man auch in accentirten Versen mit diesem Namen:

Lieblichertönende,
Wälderverschönende.

Die Italiäner nennen sie versi sdruccioli. Dieser Schluss vertritt bei ihnen auch die Stelle des fallenden, und steht unter diesen vermischt in demselben Gedicht, z. B.:

Quando procuro a' miei maggior tristizia. Dante

was wol auch im Deutschen, z. B.:

Euch lohn' ein Kranz hellgrüner Petersilie. Voss
So triumfirt, erliegend noch, Hispania. Schlegel

doch nicht leicht mit Endungen, die keine Zusammenziehung gestatten, wie:

Als rings umher Thalgrund und Fels erzitterte

vorkommen wird. In alten deutschen Gedichten ist dieser Ausgang statt des zweisilbigen nicht selten, z. B.:

Sie war ihm das unwehrende

in Wolframs Titurel.

217.

In quantitirenden Rhythmen dagegen können wir uns mit dieser Abtheilung nicht begnügen; denn die Schlüsse sind verschieden, nachdem sie auf einem Moment erster, oder zweiter Ordnung stehen, und über dieses macht die Verschiedenheit des Metrum noch manchen Unterschied. Wir müssen daher die rhythmischen Schlüsse im Einzelnen nach diesen verschiedenen Bestimmungen betrachten.

218.

1. Arsische Schlüsse. Diese fallen

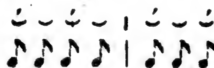
a. im geraden oder spondeischen Metrum

α auf die Hauptarsis. Z. B.:



Hoch in die Luft sich erhob

β auf die Arsis des zweiten Momentes:



νεολυτα μελεα

O wie sich am Horizont

219.

b. Im gemischten Metrum:

α Auf die Hauptarsis



Lobgesang erschallt

β Auf die Arsis des zweiten Momentes



Jagdgesang

220.

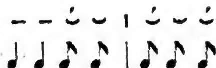
c. Im molossischen Metrum:

α auf die Hauptarsis



Wehklag' in der Luft.

β auf der Arsis des zweiten Momentes:



Tod fand in dem Labirinth

γ auf der Arsis des dritten Momentes:



Andrang die gewaltigere

221.

d. Im tripodischen Metrum:

α auf der Hauptarsis



hallt dithyrambischer Jubelgesang

Es versteht sich von selbst, dass die Gattung des Gedichtes bestimmen muss, ob ein solcher Vers diese, oder die dipodische Messung



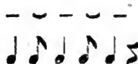
habe.

β auf der Arsis des zweiten Momentes:



Ueberall von Feindesmacht bedrängt

γ auf der Arsis des dritten Momentes:



schmerzenvoll geliebt.

222.

e. Im ungeraden Metrum, wozu besonders das parapäonische, oder trochäisch-päonische gehört, kommen folgende arsische Schlüsse vor:

α auf der ersten Arsis



schauerliche Gruft

β auf der zweiten Arsis



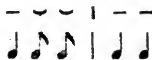
zagte die Erröthende.

223.

2. Thetische Schlüsse. Sie fallen:

a. im geraden (spondeischen) Metrum:

α auf die Hauptthesis



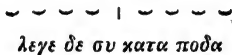
blüht Paradieslust

β auf die Thesis des ersten Momentes:



Peinigerinnen

γ auf die Thesis des zweiten Momentes:



λεγε δε συ κατα ποδα

224.

b. Im gemischten Metrum:

α auf die Hauptthesis



χαρφεται γαρ ηδη

Silberhell im Mondglanz

Dieser rhythmische Schluss war bisher von den Theorien verkannt worden, so wie die spondeische Form des gemischten Metrum (129) überhaupt. Man verwechselte ihn, durch die falsche Ansicht der Unbestimmtheit in der Endsylbe verleitet, mit dem folgenden Schluss, von dem er, wie das Maas zeigt, ganz verschieden ist.

β auf die Thesis des ersten Momentes:



Göttermacht der Liebe

Dieser Schluss wird selten am Ende eines Verses vorkommen, öfter in der Mitte. Z. B.:



φρονηματων επεστιν, ευθυνος βαρυς Aeschylus.

Auch selger Himmelsgötter glanzumwogtes Reich

γ auf die Thesis des zweiten Momentes:



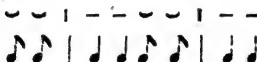
Morgenröthe

wo der Rhythmus die ganze metrische Form ausfüllt.

225.

c. Im molossischen Metrum:

α auf der Hauptthesis



Liparei nitor Hebri

wo das Land Raub der Gewalt ward.

β auf der Thesis des ersten Momentes:

⏑ ⏑ | – – – | ⏑ ⏑

♪ ♪ | ♩ ♩ ♩ | ♪ ♪

und die Schicksalsgöttinnen

γ auf der Thesis des zweiten Momentes:

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪

Anstürmt der Gewaltige.

Auch dieser rhythmische Schluss wird leichter in der Mitte:

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ | – – – | – –

♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

Dein Rathschluss, Unerforschlicher! wer im Weltall durchschaut ihn?

als am Ende eines Verses vorkommen.

δ auf der Thesis des dritten Momentes:

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑

♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪

Rettung von den Rachgöttinnen

ein seltner und wenig brauchbarer Rhythmus!

226.

d. Im tripodischen Metrum

α auf der Hauptthesis:

– ⏑ ⏑ – ⏑. ⏑ – ⏑ | – –

♪. ♬ ♪ ♪. ♬ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩. 𝄿 7

Impavidum ferient ruinae
Hemme den Flug, du ereiltst dir Unlust.

β auf der zweiten Hauptthesis, wenn nämlich das zweite Moment, wegen vorhergehender Thesis aus Zerfällung des ersten Momentes, arsische Kraft bekommt, und das dritte Moment nun dem zweiten als thetisches Gegenbild nachklingt:



Götterweisheit

eine nicht seltne Form des Rhythmus, z. B. mit dem Auftakt:



κεινων λυθεντων σαις υπο χερσιν αναξ Pindar
Aus dunkler Felskluft steigen Gestalten empor

und in mehren andern Versen.

γ auf der Thesis des ersten Momentes:



blutge Kriegsarbeiten

δ auf der Thesis des zweiten Momentes:



Hingebannt zu dunklen Grabnächten

ε auf der Thesis des dritten Momentes:



bei des Bachs Gelispel

wo wieder der Rhythmus die metrische Periode ausfüllt.

227.

c. Im ungeraden Metrum

α auf der Hauptthesis:



Feierliche Glocken

β auf der letzten Thesis:



Düsterer und schauerlicher.

228.

3. Schwebende Schlüsse:

a. Im spondeischen Metrum sind sie unmöglich, weil dieses keine Theilung in drei Momente gestattet.

229.

b. Im gemischten Metrum finden sie sich:

α auf der ersten Stelle



Weiss wie glänzende Lilien.

β auf der zweiten Stelle:



porrige labra, labra corallina

Reiche die Lippen, die süssen, korallenen

und in der Mitte des Verses:



Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente Luna
Horat.

Chöre von Tanzenden führt nun Cypria, bei des Mondes Lichtglanz.

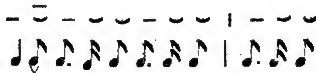
230.

c. Im molossischen Metrum kann der schwebende Schluss so wenig vorkommen, als im spondeischen.

231.

d. Im tripodischen Metrum kommt er vor

α auf der ersten Stelle:



Hoffahrt leitet zum Fall die Gewaltigen.

β Auf der zweiten Stelle:



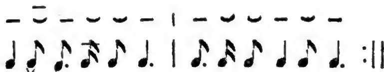
Wo sich in dumpfen Geheul der Orkan ankündiget.

γ Auf der dritten Stelle:



Zürnend floh die Erröthende.

Wahrscheinlich hat mancher für glykonisch gehaltene Vers dieses Maas. Misst man z. B. die asklepiadische Strofe mehr mit Hinsicht auf choriambischen, als ionischen Rhythmus, so ist ihre Messung tripodisch:

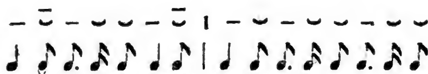


Et malus celeri saucius Africo

Wie der Mast von des Süd fliegendem Sturme wund

Antennaeque gemant, ac sine funibus

samt den Rahen erseufzt, und wie der Tau' entblösst

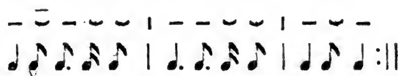


Vix durare carinae possint imperiosius (aequor) Horat.

kaum ausdauren der Rumpf mehr kann den übergewaltigen (Meerschwall) Voss

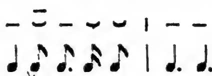
und wir erkennen in dem letzten Takt den eben erwähnten schwebenden Schluss. Horatius, der die choriambische Bewegung sehr vorschallen lässt, hatte wahrscheinlich dieses Maas im Sinn, während die Griechen, die den ioni-

schen Rhythmus im asklepiadischen Vers vorschallen liessen, vielleicht so:



Auswärts schauendem, sanftbogigem Doppelhorn

fügt, anspannend, er leichtzitternde Sehnen ein.



Froh antwortete Lyra



bald ambrosischer Finger Ruf.

diese Strofe gemessen haben.

252.

e. Im leichten, ungeraden Metrum, kann der schwebende Schluss nur als Ausfüllung der ganzen Periode durch den flüchtigen Daktylus vorkommen. Dieser Schluss ist aber selten, wie denn überhaupt, ausser den parapäonischen, nicht leicht quantitirende Rhythmen in dem leichten ungeraden Metrum vorkommen werden.

253.

Wie die Grammatiker sich in Bestimmung der Schlussverschiedenheiten der Verse durch die **Katalexis** helfen, kann erst in der Folge,

wo vom Vers selbst die Rede ist, erläutert werden (426).

Vom Anfang der Rhythmen.

234.

Aller Rhythmus fängt seiner Natur nach nothwendig mit der Arsis an; denn die Thesis ist etwas bedingtes, dessen Begriff nur unter Voraussetzung einer Arsis Sinn hat. So wenig indessen der Rhythmus in der Erscheinung das Ende der metrischen Periode nothwendig erreichen muss, eben so wenig ist sein *reelles* Hervortreten an den Anfang dieser Periode gebunden. Wie er seine thetischen Momente ideell ausfüllen kann, so kann er auch die arsischen ideell erfüllen, und mit den thetischen erst sein reelles Erscheinen anfangen. Vom Rhythmus, dessen Arsis im Ideellen liegt, und dessen reeller Eintritt mit der Thesis geschieht, sagen wir: er fange im *Auftakt* an. Die Musiker, die den metrischen Sprachgebrauch umgekehrt anwenden, sagen: er fängt in Arsi an.

235.

Wenn der reelle Rhythmus, mit der letzten Thesis der Periode, unmittelbar vor der Hauptarsis (vor dem vollen Takt) eintritt, z. B.:



Dort wohnt er glanzvoll

so nennen wir diesen Anfang den **einfachen** Auftakt; tritt er aber früher ein, so dass er schon untergeordnete Arsen hören lässt, z. B.:



und es versanken die Monumente

so nennen wir ihn den **zusammengesetzten** Auftakt.

236.

Die Grammatiker hörten zwar ohne Zweifel so gut, als wir, den Unterschied zwischen Auftakt und Niedertakt, und vernahmen den Rhythmus ♪ | ♩ ♪ ♩ gewiss nicht als den, den wir ♪ ♩ ♪ | ♩ bezeichnen würden; gleichwol bedienten sie sich für den Auftakt wahrscheinlich so wenig einer bestimmten Bezeichnung, wie unsre neuen Musiker vor nicht viel mehr, als einem Jahrhundert. Man verstand sich indessen auch bei geringerer Bestimmtheit der Bezeichnung, und selbst bei Ermangelung eines Namens für die Sache. In unsern Zeiten war Begriff und Wort den Musikern längst bekannt, als die Metriker, die an den Worten der Grammatiker hingen, noch die wunderlichsten Ansichten von Versen im Auftakt hatten.

237.

Bentlei (de Metris Terentianis) scheint, wenigstens bei den iambischen Versen, das Rechte

geahndet zu haben, indem er bekennt, dass er sie von jeher nach trochäischen Dipodien mit Vorschlag eines Halbfusses:

Po | éta dederit | quáe sunt adolescéntium

skandirt habe. Allein Hermann musste zuerst (1796) die Metriker unsrer Zeit aufmerksam machen, dass es Rhythmen gebe, die nicht im Niedertakt, sondern im Auftakt anfangen. Wenigstens zeigt der Name Anakrusis, den Hermann dem Auftakt gab, und den die Metriker angenommen haben, dass sie durch den Erfinder des Namens zuerst von der Sache Kenntniss bekamen. Wir lassen ihnen den Namen, der ohnehin nicht ganz für die Sache zu passen scheint, und bedienen uns des passenden und allgemein verständlichen Wortes: Auftakt.

238.

Ausser dem Auftakt will Hermann (de metris p. 21. und Metrik §. 39.) noch eine besondre, willkürliche, und von den Grammatikern vernachlässigte Einrichtung der Dichter bemerkt haben, die er Basis nennt. Da wir diese Sache hier nur erwähnen, weil mehre Theoretiker auf Hermanns Autorität von einer Basis sprechen, so wird es am besten seyn, diese Basis mit den Worten des Entdeckers zu beschreiben; denn an das, was die Grammatiker Basis nannten (Verbindung zweier Füsse. S. Marius Victorin.

p. 2489.), ist dabei nicht zu denken. Indessen wird es gut seyn, hier einige Beispiele der Hermannischen Basis zu geben, damit die Leser wissen, wovon die Rede sei. In folgenden Versen:

Nunc de- | siderium, curaque non levis. Horatius

Wieder | trägt dich, o Schiff, neues Gewog ins Meer Voss

Teucer | te Sthenelus sciens

Tydeus' | Sohn, dem der Vater weicht

Quamvis | Pontica pinus

Erdum- | wandelnde Sterne

sollen die vorn abgeschnittenen Sylben jedes Verses die Basis seyn. Hermann bezeichnet diese Basis so:

.. .. | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Κυπρι-δος θαλος ωλεσεν

hoc non pollicitus tuae.

239.

„Noch verdient — sagt Hermann §. 39. — eine willkürliche, und von den Grammatikern vernachlässigte Einrichtung der Dichter erwähnt zu werden. Sie setzen nämlich vor manche Reihen, und gemeiniglich vor solche, die mit der Arsis, und nicht mit der Anakrusis anfangen, zwei, auch drei Sylben ohne allen Rhythmus, gleichsam um dadurch eine Versammlung der Kräfte auszudrücken, die zu der folgenden

Reihe gebraucht werden sollen. Dass diese Sylben gar keinen Rhythmus haben, ergibt sich aus dem Maasse derselben, welches ganz unbestimmt ist, und mithin allen Rhythmus aufhebt. Wir nennen diese Sylben Basis. Sie lassen alle vier-und zweisylbigen Füsse, und von den dreisylbigen den Tribrachys, den Anapäst, und den Daktylus zu. — Die zweisylbigen Füsse sind in der Basis die gewöhnlichsten. Der dreisylbigen bedienen sich vorzüglich die komischen Dichter, seltener die Tragiker und Lyriker."

240.

Die Willkürlichkeit der Dichter, welcher die Basis ihr Daseyn verdanken soll, muss in einem System, das bloss objektive, formelle und apriorische Sätze gelten lassen will, allerdings etwas auffallen. Soll die Willkür der Dichter einmal auf die Bildung der Verse Einfluss haben, und will die Theorie einmal diese Willkür in Schutz nehmen, so hebt sie selbst sich und ihr angekündigtes Gesetz auf. Es wird sich aber zeigen, wie das, was Hermann Basis nennt, keinesweges eine willkürliche Einrichtung der Dichter ist, sondern eine vollkommen gesetzliche Bildung des Rhythmus.

241.

Noch sonderbarer ist es, dass Hermann in seinem grössern Werke (de metris S. 21.) die

Basis mit der Gewohnheit der Musiker vergleicht, vor Anfang des Tonstücks ein paar Töne zu greifen. (Ac musici quoque consuerunt, antequam symphonias incipiant, praeludii loco, binos sonos e pluribus concordantibus sonis compositos praemittere, quibus simul vocis genus, quo usuri sunt, indicant. Wenn wir solche Nachrichten über alte Musik bekommen haben, wie uns hier ein gleichzeitiger Autor über neue Musik berichtet, so ist es wol nicht befremdlich, dass wir nicht recht wissen, was wir daraus machen sollen.) Es ist nicht nöthig, das Unpassende und Vergriffene in diesem Gleichniss auszuheben; denn dass jenes Präludiengeräusper, das manche Musiker sich angewöhnt haben, mit dem Tonstücke so wenig in Verbindung stehe, als der Passagenunfug mancher Orchester bei dem Einstimmen, ist allgemein bekannt; die Hermannsche Basis ist aber ein Theil des Verses, vom Dichter selbst gebildet, nicht vom Rhapsoden, oder Sänger hinzugefügt. Wären die Sylben der Basis unrhythmischer Ansatz, so wär es der Natur des Rhythmus durchaus widersprechend, mit ihm eine unrhythmische Masse in den engsten Zusammenhang zu bringen, und ein Dichter, der so etwas anders, als im Scherz unternähm, verdiente von der Theorie vielmehr Tadel, als Beistimmung.

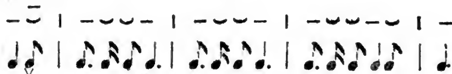
Und was soll denn überhaupt diese unorganische Masse an dem Kopfe des Verses? „Sie soll eine Versammlung der Kräfte ausdrücken, die zu der folgenden Reihe gebraucht werden.“— Allein im Vers (als Vers, nicht als Dichtwerk), ist Rhythmus das einzige Darstellungsmittel. Soll Versammlung der Kräfte anschaulich gemacht werden, so muss und kann es im Rhythmus und durch Rhythmus geschehn. Unrhythmisches findet keine Anwendung, und wo es angetroffen würde, wär es ein verwerflicher Auswuchs. Klar ist es also, dass die Hermannische Basis der Verskunst ganz fremd, und seine Ideen von einem unrhythmischen Ansatz, durch den man eine Kraftversammlung ausdrücken könne, ganz unhaltbar und in sich selbst widersprechend sei. Die getadelten Grammatiker irrten nur auf eine andre, und weniger inconsequente Art, als ihr Tadler.

242.

Eben so wird es sich am gehörigen Orte zeigen, dass kein Dichter (wenn er nicht, als Nachbildner, vom Irrlicht der Hermannischen Basis verlockt wurde), jemals an eine solche unrhythmische Missform gedacht habe. Alle Verse, deren Anfang Hermann nur durch die Basis zu erklären im Stande ist, werden (389) ohne diese Hülfe, als richtige Rhythmen, ihre Messung und Erklärung finden.

243.

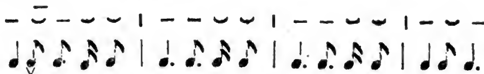
Wollte man den, der Hermannschen Theorie ganz unbekannten, zusammengesetzten Auftakt (235) Basis nennen, so hätte man zwar eine wirklich vorkommende Sache benannt, aber die Hermannische Basis damit nicht gerechtfertiget; denn nur in einzelnen Fällen ist das, was Hermann Basis nennt, als zusammengesetzter Auftakt anzusehn, z. B. in dem langen Asklepiadischen Vers, nach der Messung, die Horatius bei seiner choriambisch gehaltenen Cäsur wahrscheinlich im Sinn hatte:



Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi

Lass trübsinnigen Gram, sich wie der Wald grünende Wipfel hebt!

Die Griechen maassen diesen Vers wahrscheinlich, wegen des vortönenden ionischen Rhythmus im Niedertakt:



γυ-ναιξιν νοος οἰκωφελε -εσσιν σος ἐπ- ηβολος

Theocrit.

Immer steht den wirthschaftlichen Hausfrauen nach dir das Herz Voss.

Ausführlicher wird dieses bei den einzelnen Versen erläutert werden. Man sieht indessen

schon so viel. Wollte man den horazischen Vers mit ionischer Bewegung messen, so bekämen die Schlusssylben in quaesieris und nefas, ausser der dreizeitigen Länge, noch arsische Kraft, wodurch sie gegen Sprache und Sinn über die Gebühr gehoben würden. Ein ähnliches Missverhältniss entsteht, wenn man den theokritischen Vers nach choriambischer Bewegung lesen wollte. Denn wiewol die rhythmische Form eines Verses zuweilen, nicht ohne Gewinn der Bewegung, eine andere ist, als die metrische (197), so dürfen doch die Momente der Kraft, Arsis und Ueberlänge, nicht auf untergeordnete Redetheile in Wortfuss und Sinn, gehäuft werden, vielmehr ist hier eine geschickte Vertheilung nöthig, um schwache, aber bedeutende Sylben durch Stellung zu heben, starke unbedeutende dagegen durch Stellung zu mässigen. So erhält die, durch dreizeitige gehobene Schlusssylbe in quaesieris durch die Stellung in die Thesis des Choriamben die nöthige Mässigung. Sollte in Lilienfuss die letzte Sylbe besonders gehoben werden, so käm sie bei ionischer Versbewegung in die erste Länge des flüchtigen Ionikers zu stehen, und der Wortchoriamb blieb rhythmische Form ohne metrische zu seyn.

244.

Auch mit sich selbst ist Hermann wegen der Basis im Streit. De metris S. 23. heisst es: Basin ubique statim sequitur arsis. Allein S. 375. wird in einer angeblichen Form des priapischen Verses die Basis unbedenklich vor den Auftakt (Anakrusis) gesetzt:

και με|λιλωτινον λαλων | και ῥο|δα προςσεσηρως

Fröli- | cher grünt der Myrtenhain, || liebli- | cher blüht die Rose

wobei die Umständlichkeit der basischen Kraftversammlung zu einer so leichten, planen Melodie, einen ziemlich sonderbaren Effekt macht. Noch sonderbarer wird aber S. 217. sogar einem Vers die Basis in der Mitte eingeschoben:

κολπῳ σ᾽ ἐδε ξανθ᾽ ἁγναι χαριτες Κρονω

Der ohne alle Basis in der Mitte sich sehr leicht tripodisch misst:

κολπῳ σ᾽ ἐδε-ξανθ᾽ ἁγναι χαριτες Κρονω

Der frohen Jugend anmuthge Begleiterin.

Man sieht wol, dass Hermann, unbekannt mit der tripodischen Messung, die beiden unbestimmten Sylben in der Mitte des Verses aus

seiner Theorie nicht erklären konnte, und sie deswegen zur Basis machte. Allein die erste dieser Sylben, die im Metrum lang ist, kann als thetische Endsylbe eines Rhythmus durch eine kurze, und die zweite, welche als Auftakt des folgenden Rhythmus metrisch kurz ist, durch eine lange Sylbe (beides schon nach der Hermannischen Theorie) ersetzt werden; daher nimmt man keinen Anstoss, wenn beide kurz sind, z. B.:

der jungen Rosen erglühende Farbenpracht

wiewol die Längen allerdings kräftiger tönen.

245.

In Rücksicht auf den Anfang unterscheiden wir also gleich den Musikern Rhythmen in Niedertakt, und Rhythmen im Auftakt.

Der einfache Auftakt lässt sich fast allen metrischen Formen anschliessen. Da er dann oft, wenn auch nicht ihre Natur, doch ihren Namen verändert, so ist es nöthig, diese Formen besonders zu erwähnen.

246.

1. Im spondeischen Metrum entsteht aus der daktylischen Form, durch den Auftakt die schwere, oder vierzeitige anapästische, mithin:



Es ist aus der Messung musikalischer Rhythmen bekannt, dass der Gehalt des Auftaktes dem Schlusstakte abgerechnet wird, und setzt man mehr Rhythmen der Art neben einander, so zeigt sich sogleich die Nothwendigkeit dieser Messung; denn die letzten Sylben des einen bilden sich sogleich zum Auftakt des folgenden Rhythmus:

⏑ ⏑ | – , ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

so dass die ersten Kürzen sich als Thesis eines daktylischen Rhythmus zeigen, dessen Arsis reell nicht erscheint. Die anapästische Form ist daher:

⏑ ⏑ | –

denn wiewol die beiden Kürzen in der metrischen Periode vorhanden sind, so gehören sie doch zum folgenden Rhythmus. Der Auftakt des Anapäst ist aber eigentlich die lange Thesis des Spondeus; daher hat der Anapäst diese Form:

⏑⏑ | – ♪ ♪ | ♩.

und in sofern der Proceleusmatikus unter die Formen des spondeeischen Metrum gehört, ist die vollständige Form des Anapäst:

⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ♪ ♪ | ♪ ♪

wobei aber der Accent des Proceleusmatikus (⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑) wohl in Acht zu nehmen ist.

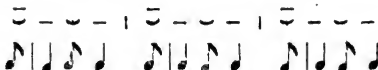
247.

2. Im gemischten Metrum entstehn durch den Auftakt folgende Formen:

a. Aus der trochäischen Form der Dipodie, wird die iambische Dipodie:



deren Rhythmus auf der zweiten Arsis schliesst, wiewol die metrische Periode die Thesis enthält. Bedient man sich der metrischen Zeichen, mehr um die rhythmische Bewegung zu bezeichnen, als die metrischen Reihen, so fallen die Taktstriche bei den iambischen Versen in der metrischen Bezeichnung anders, als bei den musikalischen, z. B. im iambischen Trimeter:



Schilt nicht den Fernen! Feige fliehn des Feindes Blick.

Aus der Verwechselung dieser beiden Arten zu bezeichnen, entstehen oft Irrthümer.

248.

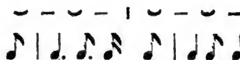
b. Aus der flüchtigen ionischen Form:



entsteht durch den Auftakt die antispastische:



Die Messung zeigt den Sinn dieser Form, deren metrisches Schema ⏑ – – ⏑ mit zweizeitigen Längen gedacht (♪ | ♩ ♩ ♪), nur die Vermuthung erregen kann, als habe irgend ein Grübler, um alle nur mögliche viersylbige Füsse aufzuzälen, auch diese rhythmische Missform an das Licht gebracht; denn ganz gesanglòs, als ein leerer Schatten für das Auge, steht sie in den Theorien, die sich vergebens bemühen, der Uebeltönenden Wohllaut, oder doch Methode im Uebellaut anzudemonstriren. Beobachtet man die wahre Messung, so sind antispastische Rhythmen, z. B.:



Dein goldlockiges Götterhaupt

eben so leicht zu vernehmen, und dem Gehör der Neuern nicht fremder, als irgend ein andrer Vers.

249.

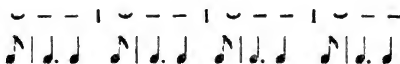
c. Aus der bacchischen Form (nach andern palimbacchischen):



wird durch den Auftakt die **palimbacchische** (nach andern bacchische):



z. B. in dem Vers:



τιν' ακταν, τιν' ὑλαν δϱαμω; ποι ποϱευϑω;

Die Anmut, o Jungfraun, gewinnt mehr, denn Schönheit.
Voss

Voss (Zeitm. S. 234.) will diesen Vers nach dreiviertel Takt gemessen haben:



vielleicht, weil statt des Palimbacchius zuweilen ein Moloss stehn kann. z. B.:



Nicht Schönheit, o Jungfraun, nur Anmut beseligt

oder auch wol ein Ioniker:



Voll Anmut der Jugend, im Reiz bräutlicher Sehnsucht

allein, dass der flüchtige Ioniker mit dem Bacchteos wechseln könne, zeigen die Formen des gemischten Metrum, und die Länge statt der Kürze im Baccheus ist, wie die Folge zeigen wird (S. Messung der letzten Stelle in metrischen Reihen), nur prosodisch, nicht metrisch, und so wenig befremdend, als die lange Sylbe statt der Kürze am Schluss der trochäischen Dipodie.

250.

d. Aus der leichten choriambischen Form:



entsteht durch den Auftakt von zwei Kürzen die Form:



die wir die **flüchtig anapästische** nennen. Man versuche die meisten anapästischen Verse, und weit öfter wird man sich auf der flüchtigen und heftigeren Bewegung:



betreffen, als auf der ernsten vierzeitigen



die Messung nach Dipodien, und die, so selten verletzte Cäsur in der Mitte des Dimeters:



φιλαδελφα κατω δακρυ᾽ ειβομενη Soph.

Dionysos erscheint mit dem Tigergespann

scheinen ebenfalls darauf hinzudeuten.

251.

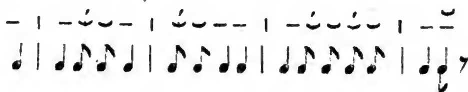
3. Im molossischen Metrum entsteht durch den Auftakt die **steigend ionische** Form:



welche, nach dem schon früher erinnerten, nicht mit der metrischen Form der molossischen Periode (♪ ♪ ♩ ♩), die im Niedertakt anfängt, verwechselt werden kann. Jener Auftakt kann auch das unaufgelösete dritte Moment des Molosses seyn:



und so entstehen in dieser Versart manche rhythmische Rückungen, indem choriambische und schwere ionische Bewegung gegen einander steht, z. B,:



Hoch schwang er das Schwert, und voran einstürmt er in die Geschwader

welcher Vers mit dem schweren ionischen Tetrameter gleichen metrischen Schritt hält, und nur in der rhythmischen Bewegung seinen eigenthümlichen Charakter zeigt.

Vielleicht gehört hieher der Rhythmus, oder, wenn man will, Fuss, den die Grammatiker Paeon epibatus nennen. Nach Aristides (S. 38. Edit. Meibom.) besteht er aus einer langen Thesis, einer langen Arsis, aus zwei langen Thesen, und noch einer langen Arsis, mithin aus fünf langen Sylben. Nimmt man Arsis und Thesis als Hebung und Senkung (nach Hermann's Erklärung), so ist der Rhythmus dieser:



Wenn Vollmondlicht stralt

und da eine anfangende Senkung nichts anders ist, als Auftakt, so bezeichnen wir diesen Rhythmus:

– | –́ – – | –́

oder in Musikzeichen:

♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽

wodurch eben ein molossischer Rhythmus mit dem Auftakt entsteht. Gehört, wie Ilgen vermuthet (Scolia CXLII.), der von Clemens Alexandrinus erwähnte Anfang eines Hymnus zu dieser Gattung päonischer Rhythmen, so war sein Maas:

♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩

Ζευ παντων ἀρχα, παντων ἡγη-τωρ

dem sich leicht eine passende Melodie aneignen lässt.

252.

4. Im tripodischen Metrum entsteht besonders aus der Form:

– – ⏑ –

♩. ♩ ♪ ♩

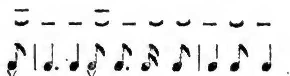
durch den Auftakt die dochmische Form:

⏑ | – – ⏑ –

♪ | ♩. ♩ ♪ ♩

die zwar manche gelehrte Untersuchung veranlasst hat, aber in ihrem Rhythmus wol kaum noch vernommen worden ist. In richtiger Messung hat der dochmische Vers, wie der antispastische,

einen unserm Gehör gar nicht widerstrebenden Gesang, selbst in Zusammensetzungen nicht, deren Möglichkeit manche Metriker bezweifelten, z. B.:



Der Freiheit aufdämmerndes Götterlicht

Viel Sonderbares über dochmische Verse rührt ohne Zweifel daher, dass man dochmische Formen aufsuchte, ohne Unterschied, ob der Dochmius darin metrische, oder bloss rhythmische Form sei. Diese nannte man dann insgesammt dochmische Verse. Der eben angeführte Vers ist ein dochmischer; denn die Messung zeigt in ihm den Dochmius als metrische Form. Folgender Vers hingegen:



In Mainächten von Lieb' entglüht

Ertönt Lenzgesang im Hain.

ist, der dochmischen Form des zweiten ungeachtet, kein dochmischer Vers; denn seine Messung ist dipodisch:



In Mainächten, von Lieb' entglüht



ertönt Lenzgesang im Hain

und die dochmische Form ist bloss rhythmisch, nicht metrisch in ihm vorhanden. Auf ähnliche Art kann in der Musik die Bewegung des Sechsachteltaktes im Dreivierteltakt rhythmisch vorkommen,



ohne die Natur des Metrum zu ändern, und den Spieler zu irren.

253.

Alle andern Formen lassen ebenfalls den Auftakt zu; allein da sie dadurch keinen eigenthümlichen Namen bekommen, so werden sie nicht besonders hier aufgeführt.

254.

Man würde irren, wollte man glauben, dass, bei einmal eingeleitetem Auftakt, alle Rhythmen, welche in demselben Metrum mit einander verbunden sind, auch mit dem Auftakt anfangen müssen. Die Musik zeigt das Gegentheil, und eben so der Vers in alten und neuen Gattungen. Der iambische Trimeter z. B. fängt in seiner üblichsten Form im Auftakt an, und fährt nach dem ersten Einschnitt im Niedertakte fort, worauf wiederum ein Rhythmus im Auftakt beschliesst:



Furorne caecus, an rapit vis acrior? Horat.

Reisst blinder Wahnsinn, reisst Gewalt von oben euch?
Voss

Das Metrum behält hier freilich die Auftaktsylbe als Thesis; allein in andern Fällen wird dieses Moment selbst im Metrum ideell zum Punkt, oder zur Pause, z. B. in der oft vorkommenden Mischung des choriambischen und iambischen Rhythmus:





εφ' οἱςπερ, ὦ χρυσολοφα

Es stürzt den Feind Göttergewalt

Manche Rhythmen würden besser verstanden worden seyn, hätte man hierauf mehr geachtet. Der dochmische Rhythmus fängt zwar allerdings im Auftakt an; das hindert aber nicht, dass in der Folge mehrer Dochmier der Auftakt bei einem, oder dem andern wegfallen kann, z. B.:





σε τάνταν, ἰω μελεος, ουδ' εχω

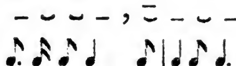
er folgt' ihr hinab, in das ersehnte Grab

Denn die Form ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – im hemiolischen Verhältniss zu denken, erschwert offenbar den Rhythmus, und es ist kein Grund im Vers vor-

handen, der dieses ungewöhnlichere Verhältniss rechtfertigte.

255.

Aus der angezeigten Natur des Auftaktes erhellt, dass Hermann irrt, wenn er die Auftaktsylben „Theile einer vorhergegangnen unendlichen Reihe" nennt (Metrik §. 35. de metr. p. 20.), weil ihnen keine Arsis vorhergehe. Sie sind nur thetische Theile einer vorhergehenden Periode, deren Arsis bloss ideell ist, ohne reell zu erscheinen. Dieser Irrthum wär an sich unbedeutend; er wird aber durch die Folgerungen wichtig, die Hermann in Beziehung auf Versabtheilung, z. B. de Metr. Pind. S. 193. daraus zieht. Wenn ein Rhythmus in der Arsis schliesst, und der folgende fängt in der Thesis derselben metrischen Periode an,



Auf zu dem Wald! Es ruft die Jagd

so ist diese Thesis für den zweiten Rhythmus allerdings Auftakt, und ihre Arsis ist in Beziehung auf den anfangenden Rhythmus in derselben Periode ideell, in welcher der vorhergehende reell auf der Arsis schloss. Man denke sich beide Rhythmen an zwei Stimmen vertheilt, so ist die Sache klar, und jedes Tonstück enthält Beispiele davon.

Verbindung der Rhythmen.

256.

Ueber Verbindung der Rhythmen, so wichtig der Gegenstand auch ist, sowol für Beurtheilung, als Bildung der Verse, haben die metrischen Theorien bis jetzt gar nicht, oder doch sehr in den allgemeinsten Ausdrücken sich vernehmen lassen. Die einzige Bestimmung, die man vielleicht findet, möchte die seyn, dass nur verwandte Rhythmen verbunden werden können. Was sind aber verwandte Rhythmen? Sind es solche, welche die Theorie in demselben Abschnitt behandelt? Die Hermannische zält die sinkenden Ioniker zu den daktylischen Rhythmen, gleichwol wechselt dieser Rhythmus mit dem trochäischen; Daktylen und Trochäen wechseln in logaödischen Versen, und der Päon, der nach Hermann zu einer besondern Klasse der Rhythmen gehört, wechselt mit Ionikern und mit Trochäen. Die Verwandtschaft wär also erst auszumitteln, ehe selbst jene leichte, oberflächliche Ansicht der Verbindung anwendbar seyn könnte.

257.

Wie unter den mehrsten Gegenständen, so findet auch unter den Rhythmen eine doppelte Art von Verbindung Statt, die man als äussere und innere unterscheiden kann.

258.

Die äussere Art der Verbindung, die wir äussere nennen, weil kein inneres, bindendes (organisirendes) Princip in ihr wahrgenommen wird, besteht in einer blossen Nebeneinanderstellung (Juxtaposition) der Rhythmen. Wir finden, um die Sache gleich zu nennen, eine Zusammenstellung der Rhythmen dieser Art in der prosaischen Rede, deren Benennung wir nur der Deutlichkeit wegen hier anticipiren; denn die Kunst des prosaischen Rhythmus, lässt sich nur bei völliger Einsicht in die Kunst des metrischen Rhythmus theoretisch erläutern.

259.

Soll der rhythmische Styl der Prosa wirklich Styl seyn, und nicht bloss die Bequemlichkeit ausdrücken, welche die Entbundenheit vom metrischen Gesetz gewährt, so darf er nicht durch metrische Bewegung die Forderung eines solchen Ganges aufregen, und dadurch das Unmetrische seines gewöhnlichen Schrittes als Abweichung vom Gesetz charakterisiren. Die Theorien tadeln daher die Verse, oder Verstheile, welche zuweilen in prosaischer Rede vorkommen, z. B. das esse videtur, das placuisse Catoni und ähnliche Rhythmen. Allein die Betrachtung der, aus dem Grundrhythmus abgeleiteten Formen, zeigt bald die Unmöglichkeit, dem Umfang dieser Forderung zu genügen.

Denn wir mögen die Worte stellen, wie wir nur immer wollen, so stellen wir sie zu einer rhythmischen Form zusammen, und mithin in eine Form, die ein Vers, oder ein Verstheil seyn kann. Clodius (Poetik S. 339.) schreibt, indem er den Vers in der Prosa tadelt, selbst ein Stück Hexameter:

– ‿ ‿ – – schreiben in lauter Iamben. Das missfällt

Klopstock (Gramm. Gespräche S. 126) lässt sich einen aristofanischen iambischen Tetrameter entfallen:

⏓ – ‿ ⏓ – | ‿ ‿ – ‿ – | – – ‿ – | ‿ ‿ – –

Wir haben, ich sehe es nun wol ein, selbst gutgeschriebene Bücher

und S. 229. einen dochmischen Vers mit angehängtem Kretikus:

‿ – – ‿ – | – ‿ –

Du legst ihr dadurch Knoten an

ganz nach dem Euripidischen:

φευ φευ χερνιβων | των ἐκει

Ja, die unschuldigste Zeitungsnachricht:

Halb zwei Uhr verliess der Feind unsre Stadt

läuft Gefahr, als dochmischer Dimeter, gleich dem Sofokleischen

⏓ – – ‿ – | ⏓ – – ‿ –

ὠ παι, παι, νεος νεῳ ξυν μορῳ

angehalten zu werden. So schwer ist es, keine Verse zu machen, und man wundert sich mit

Unrecht, dass jener sich wunderte, als er hörte, er spreche Prosa. Gleichwol wird der Leser an allen diesen Stellen in den Büchern selbst weniger Anstoss finden, als wo man sie vor einem prosodischen Längenbüreau über ihre Theilnahme am Vers abhört.

260.

Die Prosa kann so wenig vom Rhythmus frei seyn, als der Klang der Rede vom Ton. Gleichwol soll die Rede nicht singend seyn. Der Sprachton ist, wie Schelling sich einmal sehr passend ausdrückt, ein Tonchaos. So soll auch die Prosa gleichsam ein Chaos seyn, in welchem die Rhythmen als Verselemente liegen, ohne sich jemals zum wirklichen Vers zu gestalten. Dieses Verhältniss des Rhythmus zur Prosa erhält der Prosaist dadurch: theils, dass er Verbindungen solcher Rhythmen vermeidet, welche in demselben Metrum sich an einander schliessen. (Nicht gut wär z. B. die Wortstellung:

In verzweiflungvoller Verwirrung focht unten die Legion;

denn die Melodie des galliambischen Verses mit aller Lyrik der Antithese seiner beiden Hälften klingt durch); theils, und vorzüglich, dass er in Stellen, wo das Metrum sich zudrängt, sich hütet, eine rhythmische Form (z. B. einen Wortfuss) an solche Orte zu bringen, wo dieselbe

zugleich metrische Form ist. Zu versähnlich würde deswegen klingen:

Der anmutige Wechselgesang der kunstliebenden Jungfraun;

denn die Melodie des priapischen Verses klingt durch, und jedes Wort hat die rhythmische Form der Periode, in welcher es steht. Durch entgegengesetzte Stellnng kann sogar im wirklichen Vers die Auffassung seiner Melodie gestört werden. Der früher angeführte, z. B.:

◡◡ | ◡◡◡–◡◡ | –◡◡◡◡ | –

In dem Labyrinth der gewaltigen anstürmenden Melodie

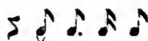
kann bei aller metrischen Richtigkeit in der Prosa Statt finden, weil die rhythmischen Formen darin niemals zugleich metrische sind. Nicht selten ist eine solche Stellung auch der Grund, warum manche der alten Verse nicht eher richtig vernommen werden, bis man aus andern Zeichen erschlossen hat, zu welcher Versgattung sie gehören.

Es ist aber nicht genug, nur einige Rhythmen der metrischen Form entgegen zu stellen, wenn andre in demselben Satze wieder damit parallel laufen. Der völlig metrische Satz:

Hallt Flötengetön anlockender, als der Ruf des Schlachthorns?

kann mit seiner ersten Hälfte unbedenklich in der Prosa stehn; denn die rhythmischen Formen treffen niemals mit gleichen metrischen zu-

sammen, sogar der ionische Wortfuss: anlockender, steht der ionischen metrischen Form durch seine Stellung in der Periode:





anlockender

entgegen. Die zweite Hälfte hingegen:

als der Ruf des Schlachthorns

gibt die Melodie des ithyfallischen Verses





unverdeckt, und gehört also nicht in die Prosa. Setzt man dafür:

als Schlachthornruf

so ist zwar ebenfalls ein Vers vorhanden, nämlich der anapästische Monometer



allein dieser vereinigt sich mit der ersten Hälfte nicht zur metrischen Reihe, und so ist jener prosaische Satz kein Vers, wiewol seine erste Hälfte, bei einmal eingeleitetem Verstakt, untadelhaft im Vers stehn kann. Sehr befördert wird auch diese antimetrische Stellung in der Prosa, wenn die Arsis im Wortrhythmus, und der logische Accent nicht auf Stellen treffen, die, wenn der Rhythmus Theil eines Verses wär, in der Hebung dieses Verses stehen

würden. Mehr hierüber zu sagen, würde ausser den Gränzen der Metrik liegen, die eben als Metrik nur den metrischen Rhythmus zu behandeln hat.

261.

Die innere Verbindung der Rhythmen muss ein innres organisirendes Princip des Zusammenhanges in der Reihe der verbundenen Rhythmen wahrnehmen lassen, so wie die Elemente des Rhythmus selbst (die Momente) durch ein innres organisirendes Princip verbunden sind. Dieses organisirende Princip des Rhythmus ist das Metrum, durch welches Accent und Quantität für den Rhythmus zu sichern Bestimmungen werden. Eben dieses Metrum wird also auch Princip der Verbindung mehrer Rhythmen zu einem Ganzen seyn; allerdings aber in grössern Dimensionen, als wo es nur für rhythmische Elemente das organisirende Princip war. Dieses Metrum in grössern Dimensionen ist die metrische Periode (in der Musik der Takt), und das Ganze der verbundenen Rhythmen, das sie organisirt, ist der Vers (in der Musik die Melodie).

261.

Wie sich nämlich die Hauptmomente (oder die aus ihrer Zerfällung entstandenen Füsse), zu der metrischen Periode (198. ff.) verhalten,

so verhält sich wieder die metrische Periode zum Vers. Sie stellt das Hauptmoment in der grösseren Sfäre des Verses vor, und wie die Periode, nach der Zal der in ihr enthaltenen Hauptmomente, oder Füsse, zur Monopodie, Dipodie oder Tripodie wird, so wird der Vers nach der Zal der in ihm enthaltenen metrischen Perioden, bald Monometer, bald Dimeter, bald Trimeter seyn. Tetrameter sind doppelte Dimeter, Hexameter doppelte Trimeter oder dreifache Dimeter. Wahre Pentameter gibt es so wenig, als Pentapodien, die sogenannten Pentameter haben ein andres Maas. Z. B. der, nach Monopodien gemessene daktylische Pentameter des Simmias:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —

χαιρε, ἀναξ, ἑταρε ζαθεας μακαρ ἡβας

Blühend und zart, wie die Knospe des rosigen Frühlings

ist entweder ein flüchtig daktylischer Trimeter nach Dipodien:

♪. ♬ ♪ ♪. ♬ ♪ | ♪. ♬ ♪ ♪. ♬ ♪ | ♩. ♩.

oder ein tripodischer Dimeter:

♪. ♬ ♪ ♪. ♬ ♪ ♪. ♬ ♪ | ♪. ♬ ♪ ♩. ♩.

was aus den wenigen auf uns gekommnen Versen dieser Art sich nicht bestimmen lässt; oder sie sind seltene Versuche, denen das Gehör so wenig beistimmte, als die Theorie, und die daher nicht viel Nachahmung fanden. Zu diesen

scheinen die trochäischen und kretischen Pentameter zu gehören.

262.

Vielleicht aber entstanden dergleichen überlange Verse zuweilen durch das, was die Griechen Schaltmetrum (μετρον μεσον) nennen. Um gleich eine anschauliche Vorstellung davon zu bekommen, möge hier das Beispiel eines Schaltverses stehn. In dem bekannten Gedicht von Voss:

Auf meines Vaters Hügel
Da steht ein schöner Baum,
Gern singt das Waldgeflügel
Auf meines Vaters Hügel,
und singt mir manchen Traum

ist die ausgezeichnete Stelle ein solcher Schaltvers; das Metrum der Strofe verlangt die Schlusszeile nach der dritten, allein der Rhythmus verweilt hier mit einer Wiederholung, und hält so den Schluss um einen Strofentakt (einen Vers) auf. Es ist, wenn man den Ausdruck nicht misdeuten will, gleichsam eine ausgeführte Fermate höherer Ordnung. Harder's bekannte Composition dieses Gedichtes bezeichnet den Charakter dieses Schaltverses sehr treffend.

263.

Was der Schaltvers in der Strofe, das ist das μετρον μεσον, oder die Schaltperiode,

in dem Vers, oder der Schalttakt in der Melodie. In einer sehr einfachen Gestalt erwähnt ihn schon der Verfasser des Artikels Rhythmus in der Sulzerschen Theorie, und zeigt in dem Beispiel:



wie der Satz, der eigentlich nur vier Takte, seinem Rhythmus nach, enthalten kann, durch den eingeschobenen dritten Takt zwar fünf Takte bekommt, aber an sich doch ein Satz von vier Takten bleibe. Das Metrum des Hauptrhythmus hat hier eine eigentliche leere Zeit (62), nicht eine Pause; denn diese ist wahres, erfüllendes metrisches Moment, nur nicht im Reellen, sondern im Ideellen (210). Eben so, wie ein musikalischer Satz durch einen Schalttakt, kann auch ein Vers durch eine Schaltperiode aufgehalten werden. Hierzu gehören die Ausrufe (*επιφωνηματα* und *μεσυμνια*), welche man in dramatischen und lyrischen Gedichten zwischen den Versen eingeschaltet findet, auch die Monometer zwischen Dimetern. Vielleicht liegen manche dergleichen Schaltperioden in der Mitte mancher Verse, die deswegen verkannt worden sind. Der Vers z. B.:

Selbst von mir, durch eignen Wahnsinn (Wehe, Weh!)
ward das Schicksalswort erfüllt.

wird, des eingeschalteten Epifonems ungeachtet, kein Pentameter, sondern bleibt Tetrameter, was er ohne das Schaltmetrum ist.

264.

Bei den Grammatikern bekommen auch andre Theile des Verses den Namen *μετρον μεσον*. indem sie, nach ihrer Art die Verse auseinander zu nehmen und zusammen zu setzen, manche längere Verse als auseinander geschobene und mit Einschaltungen ausgefüllte kürzere Verse betrachten. Der Choriamb ist ihnen besonders ein sehr gebräuchliches Schaltmetrum. Nach dieser Ansicht ist ihnen z. B. der asklepiadische Vers ein glykonischer mit eingeschalteten Choriamben

⏓ ⏑̄ – ⏑ ⏑ – [– ⏑ ⏑ –] ⏑ –

Vielen Redlichen, ach! [sank er beweint] hinab Voss

der bekannte horazische:

– ⏑ – – [– ⏑ ⏑ –] – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑̄

Te Deos o[ro, Sybarin] cur properas amando Hor.

Immerhin sey [taub der Musik] Schulenbarbar und Weltmann! Voss

ein saffischer Vers mit eingeschaltetem Choriamben. Wer den Vers als Vers vernimmt, wird diese Ansicht bloss historischer Weise bemerkenswerth finden.

265.

Betrachten wir nun in Rücksicht auf den Vers die metrischen Perioden als dessen Momente, so zeigt sich die rhythmische Einheit des Verses, der sich, gleich der ursprünglichen rhythmischen Einheit, in zwei oder drei Momente (Perioden) zerlegt, die sich zu einander verhalten, wie Arsis und Thesis in der einfachen rhythmischen Form. In Melodien, deren Rhythmen mit den metrischen Formen der Periode parallel laufen, zeigt sich deswegen der Charakter der Arsis und Thesis im Dimeter, als Antithese, und im Tetrameter nochmals als höhere Antithese unter zwei dimetrischen Versen, z. B.:

⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – || ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – –

αποκριναι μοι, τινος οὕνεκα χρη θαυμζαειν ανδρα ποιητην; Aristof.

Antworte du mir, weswegen gebürt die Bewunderung wol dem Poeten?

oder im ionischen Rhythmus:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – || – ⏑ – ⏑ ⏑ | – –

Rebenlaub umkränzet das Haar, thyrsusschwingender Mänas.

Im Trimeter wird diese Antithese verdunkelt; er ist gleichsam einer weiterter Tribrachys, oder flüchtiger Daktylus, dessen Zeitverhältniss er auch in seiner üblichsten Form:

$\bar{\smile} - \smile - \bar{\smile} \mid - \smile - \mid \bar{\smile} - \smile -$

Der Götter Antlitz hab' ich oft furchtlos geschaut

andeutet.

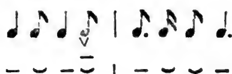
266.

Aus diesem Begriff des Verses, als grösserer Einheit metrischer Perioden, folgt unwidersprechlich, dass jeder Vers dadurch, dass er Vers ist, auch an den Takt gebunden sei. Diese Taktmässigkeit liegt aber nicht darin, dass der Vers aus Rhythmen besteht, sondern darin, dass der Zusammenhang der Rhythmen im Vers nach einem metrischen Princip Statt findet. Jeder Fuss (Messungsfuss, 22) hat Metrum (Takt), aber nicht jede Zusammensetzung von Füssen hält denselben Takt fort. Eben so hat jede metrische Periode Takt, aber nicht jede Zusammensetzung von Perioden führt diesen Takt gleichförmig weiter. Jeder Vers hat Takt in seinem Umfange, aber nicht jede Zusammensetzung von Versen lässt denselben angefangenen Takt fortgehn. Durch dieses Takthalten und Nichttakthalten entsteht, wie schon erwähnt ist, der Unterschied zwischen prosaischer und metrischer Rede.

267.

Wir haben schon bei mehren Veranlassungen des Unterschiedes zwischen metrischen und rhythmischen Reihen, metrischen und rhythmi-

schen Formen erwähnt, nicht ganz ohne die Nebenabsicht, auf die Anwendung dieses Unterschiedes vorzubereiten, die hier davon gemacht werden soll, wo wir von den verschiedenen Arten der Verbindung rhythmischer Reihen zu sprechen haben. Die metrischen und rhythmischen Reihen sind allerdings leicht zu verwechseln; denn jede metrische Form ist auch eine rhythmische Reihe, und jede rhythmische Reihe ist wenigstens einer der metrischen Formen ähnlich, gesetzt auch, sie stünden nicht in der Stelle der metrischen Periode, auf welcher die ähnliche metrische Form sich bildet. So steht z. B. der Choriamb, als metrische Form, mitten in der Periode:



Wenn des Lieds Wohllaut sich erhebt

(Es ist mit Vorsatz in diesem Beispiel der choriambische Wortfuss vermieden, um bloss auf die Wirkung des reinen Rhythmus die Sache zu beziehn), er kann aber auch aus einer Periode in die andre übergreifen:



Schroffes Felsengestad am Meer

und dasselbe findet bei jeder andern rhythmischen Form Statt, wie mehre früher gegebene Beispiele deutlich gemacht haben. Es begreift

sich nun leicht, dass der Charakter jeder Form ungleich stärker und lebhafter hervortritt, wenn die rhythmische Form auf derselben Stelle steht, wo sie zugleich auch als metrische Form ihren Platz hat, und dass im Gegentheil der Charakter einer Form um so mehr verdunkelt werde, je verschiedener ihre Stelle in der Periode von der ist, welche sie als metrische Form darin behauptet. Zugleich aber sieht man, ungeachtet der Aehnlichkeit, auch die Verschiedenheit der metrischen Reihe von der rhythmischen, die selbst da, wo beide Reihen zusammen treffen, noch unterschieden werden können. Dieses Zusammentreffen beider Arten von Reihen in Tonstücken von stark markirtem Rhythmus, z. B. in Tänzen, ist es vermutlich, was Hermann mit seinem Rhythmus des Taktes meint, welcher unsrer Musik Einförmigkeit geben, und den Griechen unbekannt gewesen seyn soll; denn den Takt selbst würde man doch nur sehr uneigentlich und in einer leeren Tautologie Rhythmus des Taktes nennen.

268.

Dieses Zusammentreffen und Auseinanderseyn metrischer und rhythmischer Reihen entsteht nicht bloss von Ungefähr, sondern es deutet auf einen Grundunterschied in dem Princip dieser Reihen selbst. Wir verstehn aber unter me-

trischer Reihe allezeit die metrische Periode, sei sie nun Monopodie, Dipodie, oder Tripodie; unter rhythmischer Reihe aber jede rhythmische Form, ohne Rücksicht, ob sie als metrische Form an ihrer Stelle sich befinde, oder in mehr als eine Periode sich ausdehne, oder vielleicht die metrische Periode nicht ganz ausfülle. So erfüllt z. B. der Choriamb die tripodische Periode nicht ganz, und ist deswegen doch als rhythmische Form im tripodischen Metrum anwendbar.

269.

Rhythmus und Metrum gehn zwar, wie wir gesehn haben, aus einem und demselben Princip hervor, nämlich aus dem Streben der Einheit sich zu gestalten (man gestatte diesen Ausdruck, der nach dem Obigen jedem klar seyn muss.) Gleichwol lassen sich in diesem Streben zwei Richtungen unterscheiden, die ausdehnende und die begränzende. Die erste zeigt sich als das metrische, die zweite als das eigentlich rhythmische Princip. Die erste entfaltet aus der Einheit die Momente in gemessenem Verhältniss, und setzt dieses Entfalten in jedem Moment, als einer neuen Einheit, bis in das Unbestimmte fort, die zweite hält dieses Entfalten an, indem sie die entfalteten Momente als ein entstandenes Ganzes auffasst, und so begränzt.

Man kann daher bei einer metrischen Reihe von ihrem Rhythmus abstrahiren, und die metrischen Momente bloss als Material betrachten, welches von dem eigentlich rhythmischen Princip begränzt werden soll. Hierdurch entsteht die Möglichkeit eines sehr mannigfaltigen Rhythmus in derselben, einfachen oder zusammengesetzten, metrischen Reihe. In folgenden Versen z. B. ist die metrische Reihe, im Einzelnen und in der Zusammensetzung dieselbe; sie sind insgesamt iambische Trimeter:

⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ –

συ μεν ταδ᾽αν προυχοι | *εγω δε δη ταφον* Soph.

Als starr am Brautaltar | die Unglücksel'ge stand'

χωσουσ᾽ αδελφῳ | *φιλτατῳ* | *πορευσομαι* Ders.

Bald schliesst zum Aufruhr | jede Stadt | feindsel'-gen Bund

θερμην επι ψυχροισι | *καρδιαν εχεις* Ders.

Nicht hohe Himmelsgötter, | nicht Tiefherrschende

φιλοξενος, Μελησιας, | *Αμυνιας* | Aristof.

Der Schlachten Gott | verhängnissvoll | entgegenführt Schiller

allein in jedem sind die rhythmischen Reihen anders, als in dem andern, wie die Striche in den Versen anzeigen. Auf diese Möglichkeit einer Verschiedenheit der rhythmischen Reihen, bei Gleichheit der metrischen, gründet sich die Verschiedenheit der Cäsur in derselben Vers-

gattung, wovon weiter unten die Rede seyn wird. — Eben so kann man umgekehrt bei einem Rhythmus von dessen Metrum abstrahiren, und ihm ein anderes aneignen, was die Veränderung eines Thema in eine andre Taktart möglich macht. (418)

270.

Indem wir den Unterschied des rhythmischen Princips vom metrischen genau beobachten, zeigt sich auch unter ihnen eine doppelte Möglichkeit der Verbindung. Entweder beide Principe entwickeln sich gleichmässig, so, dass die rhythmischen Formen, weil sie aus einer und derselben Einheit hervorgehen, mit den metrischen Formen zusammen treffen, oder das rhythmische Princip der Begränzung bestimmt eine von ihm unabhängig entwickelte metrische Reihe.

Bei ganz strenger Beobachtung sieht man bald, dass jene metrische Reihe, welche wir hier als bestimmbares Material denken, schon in ihrer Entstehung rhythmisch bestimmt ist; denn überall ist Metrum ohne Rhythmus undenkbar, eben so ist die rhythmische Reihe, welche wir hier als bestimmende Form jenes Materials annehmen, schon an sich metrisch bestimmt; denn Rhythmus ohne Metrum ist ebenfalls undenkbar; allein bei der Verbindung der zweiten Art, von welcher wir sprechen,

wird durch die verbindende Kraft, die bestimmende Thätigkeit des Rhythmus auf ein Material gerichtet, das sich unter einer andern rhythmischen Einwirkung entwickelte, und jetzt seine natürliche Form aufgibt, um sich von dem ihm fremden Princip bestimmen zu lassen. So hat z. B. die metrische Doppelperiode:

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑

die natürliche und mit ihr zugleich aus derselben Einheit entstandene rhythmische Form zweier trochäischer Dipodien, und im Vers:

Bürgerwohlfahrt sann er rastlos   Voss

ist diese rhythmisch-metrische Form ausgedrückt. Ferner hat die rhythmische Reihe:

— ⏑ — ⏑ —

Goldnes Morgenroth

hat die natürliche und mit ihr entstandne metrische Form der Tripodie:

♩ ♪ ♩ ♪ ♩.

In dem Vers:

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑

Goldnes Morgenroth der Freiheit

verlässt aber die erwähnte rhythmische Reihe ihre ursprüngliche metrische Form der Tripodie, und nimmt dieses Maas:

♩ ♪ ♩ ♪ | ♩

— ⏑ — ⏑ | —

Goldnes Morgenroth

an, indem sie nun zu einem, in der ersten Arsis endenden rhythmischen Schluss wird (219). Dagegen verlässt die metrische Reihe ihre ursprüngliche rhythmische Begränzung durch die dipodische Form, und nimmt in der ersten Abtheilung des Verses, die, ihrer Natur nicht eigenthümliche, rhythmische Bestimmung vom tripodischen Rhythmus an. So treffen metrische und rhythmische Formen ganz verschiedener Art in demselben Vers zusammen, dessen Metrum sich von fremden Rhythmen bestimmen lässt, und eben dadurch diese Rhythmen zu dem Ganzen eines Verses verbindet. Die Bewegung eines solchen Verses wird allerdings dadurch freier und lebhafter; sie entfernt sich aber auch in demselben Grade weiter vom Gesangähnlichen, in welchem die Verschiedenheit der metrischen und rhythmischen Formen hervortritt. Dies zeigt sich besonders in längern Versen, wenn die metrische Schlussform des eigenthümlichen Rhythmus, durch die Bestimmung des fremden Rhythmus in die Mitte einer rhythmischen Reihe zu stehn kommt. Z. B. im Tetrameter:

– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ || – ⏑ – ⏓ | – ⏑ –

Heilges Morgenlicht der Freiheit glüht empor aus dunkler Nacht

fällt der metrische und rhythmische Schluss der ersten Doppelperiode auf eine und dieselbe

Stelle, und diese gleiche rhythmische und metrische Cadenz erhält den Vers sangbar. Die Stellung hingegen:

– ◡ – ◡̄ – ◡ | – ◡̄ || – | ◡ – ◡̄ – ◡ –

Heilger Freiheitmorgen, Lobgesang und Jubel grüssen dich

bringt den metrischen Schluss der ersten Doppelperiode in die Mitte eines Rhythmus, und so verliert der Vers den, nach den metrisch-rhythmischen Formen, ihm natürlichen Gesang.

271.

Die erste Art der Verbindung rhythmischer und metrischer Reihen, wenn nämlich die metrische Form durch den, ihr natürlichen und mit ihr selbst aus demselben Princip evolvirten, Rhythmus bestimmt wird, nennen wir die *vollkommene, natürliche, wesentliche* Verbindung. Die zweite Art hingegen, wenn die metrische Reihe nicht von ihrem eigenthümlichen, sondern von einem fremden rhythmischen Princip bestimmt wird, die *unvollkommene, fremdartige, zufällige* Verbindung.

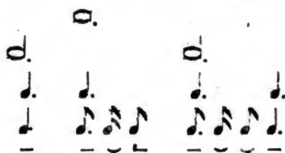
272.

Auf diese Verschiedenheit der Verbindung der rhythmischen und der metrischen Reihen gründet sich nun die doppelte Art der Verbindung mehrer rhythmischen Reihen im Verse selbst. Sie sind nämlich alle entweder aus der-

selben rhythmischen Einheit entwickelt, und stehen einander im Vers als grosse (nicht mehr elementarische, sondern organisirte) Arses und Theses entgegen, oder sie stammen aus verschiedenen Einheiten, und vereinigen sich nur mit einander durch das Band des gemeinschaftlichen Metrum. Wir werden die erste Art die lyrische Verbindung der Rhythmen nennen, die andre hingegen die deklamatorische.

273.

Lyrisch verbunden heissen solche Rhythmen, welche aus einer und derselben Einheit sich entwickelt haben, und also wie Arses und Theses sich zu einander verhalten. Es fällt sogleich in die Augen, dass diese Verbindung nur unter solchen Rhythmen möglich ist, deren rhythmische und metrische Form wesentlich verbunden ist. Der flüchtige Ioniker und der flüchtige Choriamb z. B. sind im gemischten Metrum aus derselben Einheit hervorgegangen:



wo sie daher im gemischten Metrum mit einander zu einem ganzen Vers verbunden sind, da ist ihre Verbindung lyrisch, z. B.:

Goldlockiges Morgengestirn

Man sieht hieraus schon, dass alle Formen desselben Metrum in lyrischer Verbindung neben einander gestellt werden können, z. B.:

– – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Goldlockiges Götterhaupt

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Goldbesäumtes Morgengewölk

Die lyrische Verbindung wird dabei nicht gestört, wenn auch der zweite Rhythmus mit einem Auftakt anfängt. Denn die erste Form ist rhythmisch vollendet, wenn sie auch die Thesis ideell im Punkt enthält, deren Zeit dann der Auftakt zur folgenden Reihe einnimmt, z. B.:

– ⏑ ⏑ –; ⏑ | – ⏑ –

Feiergeläut durchhallt die Flur

Hier ist der Choriamb und der Kretikus mit dem Auftakt, lyrisch verbunden, eine Stellung, welche die Hermannische Metrik für eine Veränderung des Choriamben in die iambische Dipodie, „des harten und beschwerlichen choriambischen Rhythmus wegen" ansieht. (Metrik §. 68.). Ueberall stehn sich, wie man sieht, die lyrisch verbundnen Rhythmen antithetisch, wie Arsis und Thesis, entgegen, und wir werden diesen Charakter der rhythmischen Entgegenstellung die **lyrische Antithese** nennen.

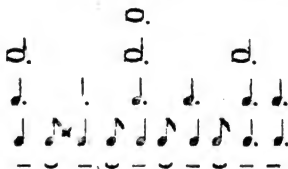
274.

Wir bemerken, diese lyrische Antithese bei Rhythmen, welche sich aus der ursprünglich zweigetheilten Einheit entwickeln, indem jedes Moment hier durch einen vollen, aus ihm, als untergeordneter Einheit, entwickelten, Rhythmus repräsentirt wird. Allein auch die dreigetheilte Einheit lässt ihre Momente durch drei lyrisch verbundene Rhythmen im Verse repräsentiren. Z. B. der Vers:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ –, ⏑ | – –

Streng verhüllt sich unserm Blick das Schicksal

entwickelt sich aus derselben Einheit.



– ⏑ –, ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

Wie aber die tribrachische Form selten ganze Verse bildet, sondern lieber in den flüchtigen Daktylus, oder den Trochäus sich verwandelt, so möchte auch die lyrische Zusammensetzung dreier rhythmischer Formen selten anhaltend vorkommen. Dieser Trimeter, selbst wo er lyrisch ist, gibt gern der ersten Abtheilung, gleich dem flüchtigen Daktylus, etwas mehr Länge:

– ⏑ – ⏑ | –, ⏑ – ⏑ | – ⏓

Stolzer Uebermuth erzürnt die Götter

oder zieht beide Perioden, gleich dem Trochäen, zu einem Rhythmus zusammen, z. B.:

Wo willst du, klares Bächlein, hin, so munter? Göthe.

oder in noch grössern Rhythmen:

–⏓–⏑⏑–⏑⏑ | –⏑⏑–⏑⏑–⏓ | –⏑⏑–⏑⏑–

Irrt doch nicht so, es freut nicht allein in den Sternen, es freuet auch in dem Himmel Musik.
Klopstock.

Selbst die Form des Iambus scheint in der Stellung:

Qui vidit mare turgidum, et
infames scopulos, Acroceraunia? Horat.

Den hat nimmer des rankigen
Weinstocks Traube gelabt, nimmer der Liebe Kuss.

zu Rhythmen erweitert, und so sehn wir immer das ursprüngliche Maass der rhythmischen Grundform als Takt und als Versmetrum wiederkehren. Auch ist in der Schlussperiode des lyrischen Trimeters der Keim der Epode, und der Schlussreime in der modernen Strofe (chiave) nicht zu verkennen.

Wenn indessen der lyrische Charakter am vollkommensten in solchen Versen sich zeigt, deren ursprüngliche Einheit zweigetheilt ist, so liegt dieses in der Natur der Zal zwei, welche den Gegensatz (die lyrische Antithese) am vollkommensten ausdrückt, wie die zweigetheilte Saite den Gegensatz des Grundtones, die Oktave. Bei der Ein-

theilung in drei Theile, sehen wir, wie das dritte Moment zwischen arsischer und thetischer Natur schwankt; es ist Arsis, ohne (ausgenommen durch neue Zerfällung) eine Thesis erwecken zu können, und ist selbst Thesis in der ursprünglichen Form – ◡, aus welcher die Drei erst durch Erweckung des Gegensatzes in der Länge (˘–˘ ◡) entsteht. Die Drei scheint daher der Grund der rhythmischen Dissonanz zu seyn, so wie die Quinte, bei aller Konsonanz, doch zugleich der Grund aller harmonischen Dissonanz ist. Es leuchtet ein, dass, in Momenten späterer Ordnungen, die Drei nicht so stark gegen die lyrische Antithese dissonire, als in den Hauptmomenten; daher in sehr entfernten Ordnungen diese Dissonanz in der Triole so wenig bemerkt wird, als die harmonische Dissonanz in schnell durchgehenden Noten. Der Rhythmus zeigt uns auf diese Art ganz anschaulich den wesentlichen Unterschied zwischen Zweimal Drei, und Dreimal Zwei, wiewol, arithmetisch betrachtet, die Produkte in beiden Fällen gleich sind; aber der Multiplikator bezeichnet allezeit die Zal der ursprünglichen Momente, und gibt daher dem Produkt seinen Charakter, als Hauptcharakter, der Multiplikandus hingegen bezeichnet die der spätern und abgeleiteten. Dieses findet bei jeder Multiplikation Statt, und der Charakter jeder Zal spricht sich daher

am reinsten in ihrer Potenzirung aus, der lyrisch-antithetische Charakter z. B. im Tetrameter. Der dramatische Charakter würde sich im tripodischen Trimeter am bestimmtesten zeigen. Allein wir finden beide durch einander gegenseitig modificirt. Der gewöhnliche Tetrameter hat in seine letzte Zerfällung die Drei aufgenommen, und wird dadurch trochäisch. Der dramatische Vers hingegen hat in seine zweite Zerfällung die Zwei aufgenommen, und wird dadurch Trimeter mit dipodischen Perioden.

275.

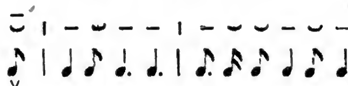
In Gedichten, welche sich durch ihre Form, durch ihre Bestimmung für den Gesang, oder durch andre Zeichen, als lyrisch ankündigen, hat man ohne Zweifel Grund, eine lyrische Verbindung der Rhythmen anzunehmen, und daher das lyrische Maass wieder herzustellen, wo es aus Unkunde der wahren Messung verkannt ist. So ist das Maas des alcäischen Verses wahrscheinlich nicht das gewöhnlich angenommene:



Aequam memento rebus in arduis. Horat.

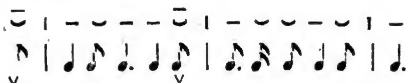
Hervor des Nordpols grimmiger Wintersturm

welches den Vers ganz unlyrisch theilt, sondern vielmehr dieses:



Aus dunkler Felskluft weckt der Gesang mich auf

das den lyrischen Vers in seiner lyrischen Antithese zeigt, welche der Rhapsode aus eignem Gefühl hören lässt. Man wird zu dieser Messung sogar gezwungen, wenn man die zweite Hälfte mit dem Auftakt anfängt:



Dein kaltes Brautbett in dunkeler Todtengruft

Die Kürze, die sich zuweilen auf der fünften Sylbe findet:



Durch blüh'nde Fluren tobte der Uebermuth

kann uns nicht irren; denn so wenig diese Kürze zu empfehlen ist, so stört sie doch auf der Schlusssylbe der metrisch rhythmischen Reihe das Maas nicht (378. ff.). Die Stellung dieser Kürze in der Mitte eines Wortfusses hingegen:

In schwarzer Waldesnacht, wo der Eber haust

und noch mehr:

Zu bangen Klaggesängen herabgestimmt

stören den lyrischen Charakter des Verses. Horatius braucht diese Sylbe stets lang, was Hermann, der immer tadeln will, was ausser dem

Kreis seiner Theorie liegt, (de Metris 398.) eine unnütze Genauigkeit nennt. Ob das bekannte:

◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ – –

ὠ Βακχι φαρμακον δ'ἀριστον

in holder. Lieblichkeit heraufzog

eine nicht zu billigende Ausnahme bilde, oder ob die Mittelsylbe in *φαρμακον* nicht von absoluter Kürze sey, wie ebenfalls die Mittelsylbe in: Lieblichkeit, ist hier nicht der Ort zu untersuchen.

276.

Viel Gedichte von offenbar lyrischer Zusammenfügung sind indessen noch weit mehr verkannt worden, als der Alcäische Vers, der doch in der fremdartigen Messung noch einigen Gesang behielt. In vielen andern Versen finden wir den Rhythmus durch die Theorie auf die sonderbarste Art entstellt und verzerrt, so dass kaum eine Spur von Rhythmus, am wenigsten von ihrem ursprünglichen Gesang, in den Versen anzutreffen ist. Die Wichtigkeit des Gegenstandes wird es entschuldigen, wenn wir hier versuchen, den ursprünglichen Rhythmus eines alten Gedichtes aus der Verwirrung der Theorie herzustellen. Wir wälen dazu das sechs und zwanzigste Skolion der Ilgenschen

Ausgabe, über welches Besseldt *) manches Treffende bemerkt hat, wiewol ihm die wahre Messung des Gedichtes entgangen ist. Das Skolion heisst bei Ilgen:

Εστι μοι πλουτος μεγας δορυ και ξιφος, και
το καλον λαισηϊον, προβλημα χρωτος.
Τουτῳ γαρ ἀρω, τουτῳ θεριζω,
τουτῳ πατεω τον ἁδυν οἰνον
ἀπ᾽ ἀμπελων; τουτῳ δεςποτας μνοιας κεκλημαι.
Τοι δε μη τολμωντες ἐχειν δορυ, και ξιφος,
και το καλον λαισηιον, προβλημα χρωτος,
παντες γονυπεπτηοτες ἐμ᾽ ὀν κυνεοντι
δεσποταν, και μεγαν βασιληα φωνεοντι.

Der Herausgeber gibt ihm diese Bezeichnung:

− ⏑ − − | − ⏑ − ⏑ | ⏑ − ⏑ − | − ⏑ ⏑ − |
− − − ⏑ | − ⏑ − ⏑
− − ⏑ ⏑ | − − − ⏑ | − − **)
− − ⏑ ⏑ | − ⏑ − ⏑ | − ⏑
⏑ − ⏑ − | − − − ⏑ | − − − ⏑ | − −
− ⏑ − − | − ⏑ ⏑ − | ⏑ ⏑ − ⏑ − | − ⏑ ⏑ − |
− − − ⏑ | − ⏑ − ⏑
− − ⏑ ⏑ | − − ⏑ ⏑ | ⏑ − ⏑ ⏑ | − ⏑
− ⏑ − − | ⏑ − ⏑ ⏑ | − ⏑ − ⏑ | − ⏑

---

*) Beiträge zur Prosodie und Metrik. S. 80. ff. Halle 1813.

**) Ilgen nennt in der zweiten Stelle dieses Verses, ohne Zweifel durch einen Schreibfehler, den dritten Epitritus statt des im Vers vorhandenen und hier bezeichneten vierten.

wodurch in der That eine seltsame Art von Gesang entsteht.

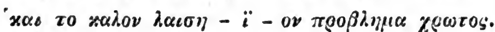
Ilgen nennt diese Verse sinkende Ioniker von der ungebundensten Gattung und verschiedener Länge. Sinkende Ioniker sind sie allerdings, allein, wie sich zeigen wird, ganz nach dem Gesetz des ionischen Rhythmus mit andern Formen wechselnd, und übrigens nicht von verschiedener Länge, sondern sämtlich Tetrameter, bald in der Arsis schliessend, bald in der Thesis. Wir geben zuerst die wahre Messung des Gedichtes, und zeigen dann, wie Ilgen den Gesang darin durchaus verkannt hat:

— ⏑ — | — — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ | —


ἐστι μοι πλουτος μεγας, δορυ και ξιφος,

Tummle dich, Schlachtschwert, es leuchtet der Tag des Kampfs!

— ⏑ ⏑ — | — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — —


και το καλον λαισηϊ - ϊ - ον προβλημα χρωτος.

Fröhlicher zog niemals zum Streit die tapfre Kriegsschaar.

— — ⏑ ⏑ | — 𝄽 | — — ⏑ | — —


Ταυτῳ γαρ ἀρω, τουτῳ θερι - ζω,

Freiheit von Gewalt, Freiheit von Knechtschaft,



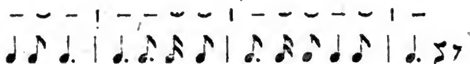
τουτῳ πατεω τον ἁδυν οἰνον απ᾽ ἀμπελων.

Freiheit, mit dem Schwerte kämpft die mutige Schaar um dich.



τουτῳ δεσποτας μνοιας κεκλη-μαι.

Freiheit, Vaterland, hochheilger Heersruf!



τοι δε μη τολμωντες ἐχειν δορυ και ξιφος.

Schütze sie, Schlachtschwert, an dem Tage des heilgen Kampfs.



και το καλον λαιση – ϊ – ον προβλημα χρωτος,

Kommst du zurück siegreich, dann windet statt des Lorbeers,



παντες γονυπετ– τη – οτες ἐμ᾽ ὀν κυνεον-τι

Aus bräutlichem Festzweig dir die Geliebte den Siegkranz,



δεσποταν, και μεγαν βασιλῆα φωνε – οντι.

Tapfres Schwert, freue dich, es erscheint der Tag der Freiheit.

Die Form 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. haben wir schon (129) unter den Formen des gemischten Metrum abgeleitet, und mit mehr Beispielen bestätigt. Die Form 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 𝄾 ist dieselbe, nur mit ideeller Thesis. Wer sich, freilich ohne allen zureichenden Grund, an diese stösst, der theile den Vers:

— — ⏑ ⏑ | —

τουτῳ γαρ αρω,

— — ⏑ | — —

τουτῳ θεριζω

Ohne Zweifel wird Niemand läugnen können, dass der hier angezeigte Rhythmus dieses Skolion sehr fasslich, singbar, und nicht ohne lebhafte passende Bewegung sey. Eben so liegt vor Augen, dass keiner Sylbe Gewalt geschehen, und bloss die Verschiedenheit der Längen, welche aus der Natur des Rhythmus abgeleitet wurde, zu unsrer Messung angewendet worden sey. Sollte es nun wol glaublich seyn, dass dieser, nach allgemeinen Principien aufgezeigte, Gesang nur zufälliger Weise in dem Gedicht enthalten sey, und dass nur durch Zufall selbst die logische Abtheilung, ja die deklamatorische Richtigkeit (z. B. in dem gehobenen *τουτῳ*) damit übereinstimme, dass ihn aber der Dichter nicht gekannt, sondern die Verhältnisse in seinen Versen gedacht und gewollt habe, welche uns, wie wir eben sehn werden, Ilgen und Hermann angeben?

Nach Ilgen ist der erste Vers ein vollzäliger sechsfüssiger sinkend ionischer Vers (Ionicus a maiore hexameter acatalecticus) und seine Messung diese:

– ◡ – – | – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – | – ◡ ◡ – | – – – ◡ | – ◡ – ◡

εστι μοι πλουτος μεγας δορυ και ξιφος, και το καλον λαισηϊον προβλημα χρωτος.

Dieser unförmliche Streckvers sollte schon unter den andern kurzen befremden, und Besseldt hat ihn mit richtigerm Sinn. als Hermann, in der Mitte nach ξιφος getheilt, aber anders gemessen. als eben geschehen ist. Noch mehr indessen muss man erstaunen über die Füsse, welche darin dem sinkenden Ioniker gleichgesetzt werden.

Der erste Fuss, ein zweiter Epitrit (– ◡ – –) wär an sich statt der trochäischen Dipodie passend, desgleichen der zweite, nämlich die trochäische Dipodie selbst. Einer lyrischen Verbindung dieser beiden Rhythmen wird aber durch den Wortrhythmus widersprochen, der aus einer Periode in die folgende übergreift. Nach unsrer angegebenen Messung ist die rhythmische Bewegung und Verbindung beider ersten Perioden völlig lyrisch, wie es einem Gesang zukommt:

♩ ♪ ♩. | ♩. ♩ 𝄽

εστι μοι πλουτος

aber diese beiden Perioden enthalten nicht so viel Sylben, als die der Ilgenschen Abtheilung, wiewol dieselbe Zeit. Schon dieser lyrische Charakter unsrer Messung verbürgt und bestätigt ihre Richtigkeit.

Höchst unrhythmisch steht der dritte Fuss mit der kurzen Sylbe im Niedertakt, als eine iambische Dipodie, die nach Hermann statt des Ionikers stehn kann, weil der Ioniker wegen der unbestimmten Endsylbe das Maas – – ◡ –, und wegen der (von der Hermannschen Theorie) vorausgesetzten Schwäche der ersten Reihe die Kürze auf der ersten Stelle ◡ – ◡ ◡ zulasse, woraus denn ◡ – ◡ – werde. Wir sahen bei der Lehre von den Ionischen Versen, dass Hermann auf die ganz unpassende Form der Ionikers ◡́ – ◡ ◡ bloss kam, weil er sich in der Messung der Verse verwirrte, worin er sie zu finden glaubte. Z. B.:

ρήσίν δεδο | μένήν αγα|θην φυλασσε σαυτῳ.

Die Messung ist aber:

♩. ♩. | ♪ ♪ ♪ ♪. ♬ ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩.

eine ähnliche Bewegung ist im vorletzten Vers des obigen Skolion:

♩. ♩. ♬ ♪ | ♩. ♩. | ♪ ♪ ♪ ♪. ♬ ♪ | ♩. ♩.

παντες γονυπεπτη – οτες ἐμ̓ ὃν κυνεοντι

und so loset sich jene rhythmische Unform des Ionikers in leeren Schein auf.

Der vierte Fus soll ein Moloss mit aufgelöseter Mittelsylbe seyn (_ ⏑⏑ _), aus dem Ioniker _ ⏑⏑ ⏒ ⏑ entstanden. Der Choriamb kann allerdings unter den Ionikern stehn, nämlich der flüchtige (♪ ♪ ♪ ♩.) eben so ein Moloss, wo er statt des Baccheus (_ _ ⏒ ♩. ♩ ♪) steht. Allein der Moloss, der seine Mittellänge in zwei Kürzen löset, gehört dem Dreivierteltakt, und kann nicht unter Ionikern stehn, die mit Trochäen im Sechsachteltakt wechseln. Dieser Fuss ist ein flüchtiger Choriamb und fängt den zweiten Vers des Skolion an.

Der fünfte Fuss hat die ungeheure Form _ _ _ ⏑, welche Hermann durch die doppelte Reihe in seinem Ioniker rechtfertigt, der, wie sein Antispast, bald Ein Ganzes seyn muss, bald zwei. Hier steht sie bloss aus irriger Messung. Sonderbar ist, dass Ilgen *λαισηϊὸν* (viersylbig) schreibt, und doch das *ηι* zusammenzieht (ut metrum in ultimis pedibus sibi constet). Freilich kommt sonst die gleichmässige Sylbenzal nicht heraus, das Metrum aber bleibt ungestört:



λαιση – ι – ον

man lese dreisylbig, oder viersylbig, nur in der metrischen Bezeichnung entsteht eine der Theorie fremde Figur _ _ ⏑ _ ⏑, welcher durch die Dreisylbigkeit ausgewichen werden soll.

Der sechste Fuss ist wieder die trochäische Dipodie, gegen welche im Allgemeinen nichts einzuwenden wär, nur bildet sie nicht den letzten Fuss des Verses, sondern zugleich die Hälfte des vorletzten:



ον προβλημα χρωτος

wie die obige Messung zeigt.

Ist nun wol in diesen sechs Füssen die Bewegung eines Verses zu finden, und nicht vielmehr bloss das peinliche Streben, eine Theorie anzuwenden, die einen lebendigen Leib aus mechanischen Atomen zusammenzusetzen unternimmt? Hätte man den angegebenen Gesang des Gedichtes früher gehört, und nun wollte die Theorie in solche Füsse ihn aus einander legen, was würde wol der Hörer dazu sagen?

Welchen Einfluss die Hermannsche Metrik auf die Kritik der alten Dichter habe, mag nun die Art zeigen, wie Hermann dieses Skolion, das seinen Rhythmus vollkommen klar ausspricht, seiner Theorie anpasst. Sic scribendum est — sagt er de Metr. S. 338. Die Accente bedeuten die Arsis nach seiner Messung:

έστι μοί πλουτός μέγα δορυ
καί ξιφός και τό καλόν λαισήϊό'ν προβλήμα
χρώτος
τούτῳ γαρ αρώ, τουτῴ θερίζω

τούτῳ πατέω τον ἅδυν οἶνον
ἄπ' ἀμπέλω, τούτῳ δέσποτάς μνοιάς κεκλήμαι.
τοί δε μή τολμῶντές ἔχειν
δόρυ καί το καλόν λαισήϊον, πρόβλημα χρωτός,
πάντες ές γονύ πεπτήοτες ἐμοί κυνέοντι
δέσποτάν και μέγάν βασιλῆα φωνέοντι.

So entstehn freilich bequeme Beispiele für unhaltbare Sätze, z. B. in dem *μέγάν βασι-λῆα* zu der angeblichen päonischen Form des Ionikers, in dem *τολ-μῶντές ἐχειν* für die choriambische aus dem Moloss u. s. w. Allein so verwischt auch der Metriker durch eigenmächtige Abtheilung und Wortveränderung allen eigenthümlichen Rhythmus des Gedichts, und gibt statt des melodiereichen kräftigen Gesanges ein Zerrbild, dessen verschobene Gestalt man nur, wegen des vorgehaltenen Mantels der Gelehrsamkeit, nicht in seiner wahren hässlichen Gestalt erblickt. Statt des schönpassenden *μεγας* muss das falsch bezogene *μεγα* hergestellt werden, um die ausser der Hermannischen Theorie nicht vorhandene ionische Form –́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ in *πλουτός μέγα δορυ* zu bekommen, wo man wenigstens –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ (♩ ♪ ♫♩) lesen müsste. Die dem Rhythmus ganz unentbehrlichen Worte: *και ξιφος* werden, wo sie zum zweitenmal vorkommen, gegen bessere Lesarten, gestrichen, (wiewol sie der ganze Gang der Gedanken fordert),

weil sie nicht zur Theorie passen. Dagegen wird nach παντες im vorletzten Vers das, wegen der Wiederholung des Lautes, nicht wohltönende ες eingeschoben, das weder Sinn noch Rhythmus fordert, wenn man die Ilgensche Lesart annimmt.

Nach solchen Bearbeitungen darf man sich wol nicht wundern, wenn die alten Gedichte zum Theil in einer Gestalt auf uns gekommen sind, in welcher ihre Verfertiger so wenig sie wieder erkennen würden, als Unbefangene sie ohne Affektation wohlklingend finden werden.

Die Abtheilungen der andern Verse dieses Skolion können wir um so füglicher übergehen, da Besseldt *) ihre Mängel und ihre Unhaltbarkeit ziemlich ausführlich gezeigt hat. Hätte er die Form des gemischten Metrum ♩. ♩. nicht verkannt, und die Form – – – ◡ nicht als unbedingte Form des doppelten Trochäen statt des Ionikers angenommen, so hätte ihm die wahre Messung dieses Skolion nicht entgehn können.

Eben so unpassend ist die Abtheilung, welche Schweighäuser (Ausgabe des Athenäus) von Grotefend angenommen hat. Das Skolion soll nämlich folgendes Maas haben und aus zwei Strofen bestehen:

*) A. a. O.

Ion. pur. –́ ⏑́ ⏑ – | –́ –́ ⏑ ⏒ | ⏑́ ⏑ –́ ⏑ ⏒
Troch. –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏒
Troch. –́ ⏒ ⏑́ ⏑ ⏒ | –́ ⏒ ⏑́ ⏑ ⏒
Ion. ⏑́ –́ ⏑ ⏒ | ⏑́ ⏑ –́ ⏑ ⏒
Troch. –́ ⏒ –́ ⏑ | –́ ⏒ –́ ⏑ | – ⏒

St. II.

Ion. pur. –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑́ ⏑ – | ⏑́ ⏑ –́ ⏑ ⏒
Troch. –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏒
Ion. –́ –́ ⏑ ⏒ | –́ –́ ⏑ ⏒
Ion. ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏒ | ⏑́ –́ ⏑ ⏒
Troch. ⏑ ⏒́ ⏑ –́ ⏑ | ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏒

Εστιν ἐμοι πλουτος μεγας, δορυ και ξιφος,
και καλον λαισηϊον, προβλημα χρωτος·
τουτῳ γαρ ἀρω, τουτῳ πατεω
τον ἁδυν οινον ἀπ' ἀμπελων
τουτῳ δεσποτας μνοιας κεκλημαι.

Τοι δε μη τολμωντες ἐχειν δορυ και ξιφος,
και καλον λαισηϊον, προβλημα χρωτος
παντες γονυπεπτηοτες
ἐμε κυνεοντι δεσποταν,
και μεγαν βασιλεα φωνεοντι.

und um diesen, ziemlich verworrnen, Rhythmus (wenn eine solche Zusammenstellung Rhythmus heissen kann) herauszubringen, muss das ἐςι

μοι in *ἐςω εμοι* verwandelt, und das *τουτῳ θεριζω*, was alle Lesarten haben, weggelassen werden. So wirft jeder Metriker weg, was nicht in seine Messung passen will, einer wirft dem andern „die härtesten Verwirrungen der schönsten Rhythmen“ (Grotefend bei Schweighäuser S. 285) vor, und zeigt als diese „schönsten Rhythmen“ wo möglich noch verrworrnere auf. Das Spiel kann auch kein Ende nehmen, weil keiner der Tadler und Besserer seinem Rhythmus eine bestimmte, hörbare Gestalt gibt, indem jeder sich mit dem nebulistischen Schattenbild des metrischen Schema begnügt, das er nur sieht, aber nicht hört.

Um die Sache ganz vor das Gehör zu bringen, möge hier der Gesang des Gedichtes auch musikalischer Weise Platz finden. So viel wir wissen, war die ionische Skala unsrer diatonischen Durskala gleich. Die sinnvoll kräftige Melodie zu dem Skolion von C. Schulze möchte wol also auch dem griechischen Ohr nicht fremd zum ionischen Rhythmus geklungen haben, und so könnte wol gegenseitig das Vorurtheil schwinden, als sei die griechische Musik von einer Schönheit gewesen, die unser verwöhntes Gehör nur nicht begreifen könne. Man behandle den Gesang mit aller Freiheit, welche musikalische Deklamation gestattet, dann dient er zugleich als Beispiel zu dem, was früher (59. 60.)

vom intentionellen Takt gesagt worden ist; denn bei aller Freiheit des Vortrags besteht doch das angegebene Taktverhältniss im innern Wesen jener Rhythmen.

(Siehe Notenbeilage.)

277.

Die zweite Art der Verbindung der Rhythmen im Vers nennen wir die deklamatorische, oder auch dramatische, weil sie eine Mittelgattung bildet zwischen lyrischem Gesang und prosaischer Rede, wie sie das eigentlich poetische Drama verlangt. Wir sehn beiläufig, dass diese Gattung des Verses und ihr Gebrauch im Drama und in andern für Deklamation bestimmten Gedichten, in der Idee der metrischen Rede selbst liegt und nicht durch Convenienz entstanden ist.

Deklamatorisch verbunden sind Rhythmen, welche nicht von derselben Einheit abstammen, und nur durch die Einheit der metrischen Reihe, in welcher sie erscheinen, zusammen gehalten werden. Die Rhythmen, z. B.:

Traute Weinlaubhalle,

Becherklang

und Lieder preisen dich

stammen nicht aus derselben Einheit ab. Gleichwol können sie in demselben Vers:

‿ ‿ ‿ ‿ | ‿ ‿ ‿ ‿ | ‿ ‿ ‿ ‿ | ‿ ‿ ‿

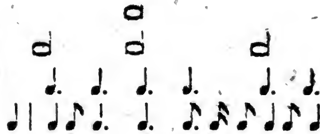
Traute Weinlaubhalle, Becherklang und Jubel preisen dich

vereinigt seyn, diese Vereinigung ist deklamatorisch, sie hebt den rhythmischen Charakter der metrischen Reihe (des Tetrameters) auf, welcher die lyrische Antithese beider Hälften verlangt. Es fällt hier ebenfalls nicht schwer zu bemerken, dass die fremden Rhythmen, welche die metrische Reihe bestimmen, allezeit, eben weil sie fremd sind, den eigenthümlichen rhythmischen Charakter dieser Reihe zerstören, oder doch so verdunkeln, dass er nur in leiser Bewegung durchhallt; deswegen werden allezeit Rhythmen, welche den ursprünglichen Rhythmus der metrischen Reihe, in der sie erscheinen, stören, dem Vers einen dramatischen Charakter geben, gesetzt auch, die verbundenen Rhythmen liessen sich selbst auf eine rhythmische Einheit zurückführen, die aber nicht Einheit der metrischen Evolution ist, in welcher die Rhythmen erscheinen. Z. B. die Rhythmen in dem Trimeter:

♪ | ♩ ♪ ♩. | ♩. ♪. ♬ ♪ | ♩ ♪ ♩

Dort wütet nicht raubsüchtige Ruhmbegier

stammen insgesammt von einer und derselben Einheit:



und der Trimeter ist lyrisch. Stellt man sie aber in das Metrum des alcäischen Verses, der ein lyrischer tripodischer Dimeter ist:



Dort wütet nicht raubsüchtige Ruhmbegier

so ist der lyrische Charakter des alcäischen Verses gestört, er wird deklamatorisch, und hält sich in der lyrischen Strofe nur durch vorsichtige Behandlung des Sängers.

278.

Da im Trimeter die lyrische Antithese schon durch die dreifache Theilung verdunkelt wird, und selbst in lyrischen Versen nicht so stark hervortönt, als in den Dimetern, so schickt sich der Trimeter allerdings am besten zum dramatischen Vers. Wie aber der Prosaist sich vor Stellungen zu hüten hat, welche den Verstakt vorschallen lassen, so muss sich der Dichter hüten, dem dramatischen Vers lyrischen Charakter zu geben. Man tadelt daher mit Recht die Theilung des Trimeters:



φιλοξενος, Μελησιας, Ἀμυνιας

Den sühnt der Tod, der selbst die Schuld des Blutes löscht

mehr noch aber die Theilung, welche ihn, nach Art des Alexandriners, in zwei Tripodien zerlegt. Z. B.:

⏓ – ⏑ – ⏓ – | ⏑ – ⏓ – ⏑ –

συ μεν ταδ᾽αν προυχοι· εγω δε δη ταφον

verhasster Weissagung verhängnissvoller Spruch;

denn ein Alexandriner bleibt ein solcher Vers immer, wenn es auch wahr ist, dass man nicht aus jedem Alexandriner, z. B:

Die Sternlaufbahn erforscht bang ahndend der Profet

einen Trimeter bilden kann. Das Muster des dramatischen Trimeters bleibt deswegen immer eine solche Theilung, welche lyrische Abschnitte vermeidet, ohne das Grundmetrum in seinem leisen Anklang ganz zu verwischen. Es versteht sich von selbst, dass durch ein solches Muster nicht der Freiheit leidenschaftlicher Stellung Zwang angelegt werden soll. Eben diese Freiheit wird dann am meisten anschaulich, wo sie die Anregung lyrischer Abschnitte vermeidet.

279.

Wenn die lyrische Antithese nicht bloss einfache Perioden, sondern ganze Verse, in einem grössern Verse, mit einander verbindet, so ist es zum Bestehn des lyrischen Charakters nicht nothwendig, dass in jeder Vershälfte ebenfalls

die lyrische Verbindung beobachtet sey, z. B. im Tetrameter:

– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ – ⏓ | – ⏑ –

Deine Blüten kehren wieder, deine Tochter kehrt nicht

im Gegentheil gewinnt die Bewegung des Verses, und wird selbst in der lyrischen Antithese grossartiger, wenn nur die Vershälften lyrisch zum Verse verbunden werden, während die Rhythmen in jeder Hälfte die deklamatorische Verbindung annehmen, z. B.:

ναυτικος στρατος κακωθεις πεζον ωλεσε στρατον
Aesch.

Jede Nacht durchdrang der Klagruf bang und wehmuthvoll den Wald

oder in noch grössern Verhältnissen:

σταμεν ευιππου βασιληι Κυρανας, ὀφρα κωμαζοντι συν Ἀρκεσιλᾳ Pind.

Als im schicksalvollen gewaltigen Weltkampf siegesfroh herstürmte die mutige Schaar.

Der Vers ist nämlich ein tripodischer Tetrameter, dessen Hälften lyrisch zum Ganzen verbunden sind, während in beiden Dimetern deklamatorische Verbindung Statt findet, wodurch die Bewegung gehoben wird. Betrachtet man ihn als dipodischen Hexameter, so besteht er aus zwei Trimetern.

280.

Accentirte Melodien eignen sich mehr dem Lyrischen, als dem Dramatischen; denn ihre rhythmischen Formen können sich nur wenig, und nur im Unwesentlichen, von den metrischen Formen trennen. Der lyrische Vers war auch deshalb unstreitig älter, als der dramatische, und noch jetzt schwankt der dramatische Vers solcher Sprachen, die bei prosodischer Bildung nur accentirte Rhythmen bilden, sehr auf die Seite des Lyrischen, und verlangt daher, wenn er nicht eintönig werden soll, sehr abwechselnde Wortfüsse. Die Dichter in solchen Sprachen haben das Lyrische der Verse, die weniger für Gesang, als Deklamation gebildet waren, zuweilen dadurch gemildert, dass sie nicht sowol Wortfüsse mit Zeitfüssen, als vielmehr Wortaccent mit Versaccent kontrastiren lassen. Z. B.:

. ! . . ! . ! . ! . ! .

Cóme légno dal bosco allora tratto

daher behaupten einige Theoretiker, der accentirte Vers zäle die Sylben bloss, ohne sie zu messen. Der Vers für den Gesang bedient sich indessen dieser Freiheit mit Unrecht, und kommt dadurch, wo er von der Musik nicht frei behandelt werden darf, mit dieser in Widerstreit. Z. B. im Choral, wovon wir im Deutschen ausser dem:

Vater unser im Himmelreich

und:

Nun lasst uns den Leib begraben

wenig Beispiele, mehr aber in französischen Kirchengesängen haben.

Verbindung der Verse.

281.

Wir müssen der Entwickelung des Begriffes Vers vorgreifen, um nicht durch zu viel Abstraktion zu ermüden. Vers nennen wir vorläufig eine Verbindung von Rhythmen zu einem Ganzen, das nach metrischen Perioden gemessen wird.

Dieselbe Verschiedenheit, wie bei Verbindung der Rhythmen, wird auch bei Verbindung ganzer Verse vorkommen können. Ohne das Gesagte zu wiederholen, verweisen wir auf den ganzen vorigen Abschnitt.

282.

Verse können gleich den Rhythmen verbunden werden, entweder durch Zusammenstellung, oder nach metrischem Princip.

Die freie Zusammenstellung steht in dieser Sfäre der rhetorischen Zusammenstellung der Rhythmen in der Prosa gegenüber, in Anse-

hung der Stimme dem Recitativgesang, in der Musik der Fantasie.

Jeder Vers hat zwar seine eigne metrische Einheit, allein die Folge der Verse lässt sich nicht in einer höhern metrischen Einheit auffinden, oder was dasselbe ist, jeder Vers hat seinen eignen Takt, aber mehre Verse führen nicht nothwendig denselben Takt fort. Z. B.:

Du stehst mit unerforschtem Busen,
geheimnissvoll, offenbar,
über der erstaunten Welt
und schaust aus Wolken
auf ihre Reiche und Herrlichkeit,
die du aus den Adern deiner Brüder
neben dir wässerst. Göthe.

Das Gefühl des Taktes ist indessen so unaustilgbar, dass selbst in solchen freien Zusammenstellungen, ohne den Willen des Dichters, der Takt sich einmischt.

283.

In der metrischen Verbindung der Verse lässt sich ebenfalls die lyrische Verbindung und die deklamatorische unterscheiden, wie bei der Verbindung der Rhythmen.

Eine dramatische Verbindung dramatischer (oder deklamatorischer) Verse findet namentlich Statt im eigentlichen dramatischen Dialog des

Drama selbst. Der Rhythmus endet nicht nothwendig auf der Schlusssylbe eines Verses, sondern greift oft mit dem logischen Satz aus dem Schluss eines Verses in den Anfang des folgenden hinüber. Z. B.:

ὅστις γαρ εν πολλοισιν, ὡς ἐγω, κακοις
ζῃ, πως κ. τ. λ. Soph.

Wo durch die Waldeinöde, Tag und Nacht, der Wolf
Heult u. s. w.

Auf gleiche Art werden heroische Hexameter unter sich verbunden, wo sie mehr deklamatorisch, als lyrisch behandelt sind, z. B. im Idyll, in der Epistel und im Epos selbst, dessen Vortrag höchst wahrscheinlich kein Gesang war.

284.

Auch unter lyrischen Versen kann eine deklamatorische Verbindung Statt finden, wovon die Beispiele im Drama ebenfalls nicht selten sind. Die trochäischen Tetrameter greifen sehr oft in einander über, selbst wenn sie in ihrer Mitte den lyrischen Abschnitt regelmässig halten. Ob die strofischen Chorgesänge eine lyrische, oder dramatische Verbindung der Verse enthalten, wird sich nicht eher bestimmen lassen, bis wir sie eben so bestimmt in ihrem ursprünglichen Rhythmus vernehmen, wie die bekanntesten Verse. Bis jetzt ist dieses bei weitem noch nicht der Fall.

285.

Eine lyrische Verbindung dramatischer Verse kann ebenfalls vorkommen, und wir haben schon gefunden, dass die Halbverse der lyrischen Tetrameter gewönlich deklamatorischen Rhythmus haben. So finden wir auch mehr deklamatorische Verse zuweilen lyrisch verbunden, und diese Verbindung zu Systemen antistrofisch einander entgegengesetzt, wie Hermann in mehren Stellen seiner Schriften ausführlich in den Dramen der Alten nachgewiesen hat.

286.

Die lyrische Verbindung lyrischer Verse eignet sich vorzüglich für den Gesang. Die eigentlich lyrische Strofe entsteht dadurch, die sich also von der dramatischen so unterscheidet, wie der lyrische Vers vom deklamatorischen. Metrum und Rhythmus gehn in der lyrischen Strofe gemeinschaftlichen Schritt, die Strofenkomposition selbst ist mit den, in dem Vers enthaltenen, metrischen und rhythmischen Formen aus derselben Einheit entwickelt. Es zeigt sich daher in der Strofe selbst der lyrisch antithesische Charakter. Z. B. in der ältesten Strofe, dem Distichon, ist der Hexameter und Pentameter in Antithese, und jeder trägt wieder in sich den antithesischen Charakter zweier Hälften:

Feuer des göttlichen Augs | und des Munds ambrosische Süsse
Mischt' Afrodite und schuf | süsse Konstanzia, dich.

Wie aber die metrische Periode auch Tripodie, der Vers auch Dimeter ist, so zeigen sich auch Strofen, in welchen ein drittes Moment die Antithese schliesst. Eine solche Strofe in ihrer einfachsten Gestalt ist der daktylische Hexameter mit der sogenannten daktylischen Penthemimeres vereinigt. Dieser Hexameter ist aber richtig betrachtet, ein tripodischer Dimeter:

Als in der Laube, die Nacht | durchblickt von dem Strale des Vollmonds
dich dem Geliebten vereint.

In jeder lyrischen Strofe, welche der Dichter nicht, von fremden Principien verleitet, verkünstelt hat, wird man diesen Charakter der Antithese sowol in einzelnen Versen, als in verbundenen, finden, oft auch nach der Antithese den Schluss, so dass man jede Strofe wieder als einen erweiterten Vers ansehn, und das Verhältniss einer Strofe in irgend einem Vers vorbildlich nachweisen kann. So ist z. B. die asklepiadische Strofe, welche bei Horatius mit choriambischem Rhythmus den Vers in der Mitte theilt:

– ⏕ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ – : || dreimal
– ⏕ – ⏑ ⏑ – ⏑ | –

♩ ♪ ♪. ♬ ♪ ♩. | ♪. ♬ ♪ ♩ ♪ ♩. : || dreimal
♩ ♪ ♪. ♬ ♪ ♩ ♪ | ♩. 𝄾 𝄾

Scriberis Vario fortis, et hostium
Victor, Maeonii carminis aliti,
Quam rem cunque ferox navibus, aut equis
Miles te duce gesserit.

die strofische Erweiterung des in der letzten Arsis schliessenden Tetrameters. Jeder Fuss ist nämlich zur Periode geworden:

— ⏑ — ⏑
— ⏑ — ⏑
— ⏑ — ⏑
— ⏑ —

Die schönste Form dieser Strofe wird daher seyn, wenn die ersten zwei Verse mit den letzten die lyrische Antithese bilden. Der erste Vers verträgt mit dem zweiten deklamatorische Verbindung, der zweite mit dem dritten nicht; denn mit dem dritten fängt die lyrische Antithese an, der dritte und vierte macht die Antithese gegen die erste Hälfte der Strofe, und der vierte rhythmisirt selbst die Antithese, indem er gegen den dritten ein Nachbild der Hauptantithese (gleichsam eine Antithesen-Thesis gegen die stärkere Arsis der Hauptantithese), bildet. Das Horazische Beispiel zeigt diese Anordnung.

287.

Von accentirten Strofen gilt dasselbe, was oben von accentirten Versen behauptet wurde. Sie nähern sich ihrer Natur nach mehr dem

lyrischen, und ihre Verbindung ist daher mehr lyrisch, als dramatisch. Hierin liegt auch der Grund des Reimes, der in accentirten Versen (wo er wirklicher Reim, nicht bloss voller assonirender Anklang seyn soll), das Ende des Verses, und die antithetische Natur der Zusammenstellung bezeichnet und heraushebt.

Indessen lässt sich auch in der accentirten und gereimten Strofe eine dramatische und eine lyrische Verbindung der Verse unterscheiden, wiewol die erstere durch den Reim schon so von der Lyrik modificirt wird, dass die accentirte declamatorische Strofe der lyrischen quantitirenden gleich steht. Die Reimstellung nämlich, welche zwei Reime unmittelbar auf einander folgen lässt, sie seyen männlich oder weiblich (z. B. Band, Land: Bellona, Teutona), ist für den gereimten Schluss (wo also zwei Verse als Eins betrachtet werden) dasselbe, was der arsische Schluss für den reimlosen Vers ist. Die Reimstellung hingegen, wo die Reime getrennt auf einander folgen (z. B. Bellona, Land: Teutona, Band, oder, um nicht durch den Wechsel des Steigenden und Fallenden zu täuschen: Hoheit, Teutona: Rohheit, Bellona) gleicht dem thetischen Schluss im reimlosen Vers. Betrachtet man in dieser Hinsicht die Struktur der heroischen Stanze (ottava rima), so findet man in ihr ebenfalls das Schema des Tetrameters durch

Reim und Strofe erweitert, die Periode wird zur Reimstellung, die ersten drey thetisch schliessenden, zu Wechselreimen (a b a b a b), die vierte, arsisch schliessende, zu unmittelbarer Reimfolge (c c) und auch die Verhältnisse der Antithese zeigen sich in der Octave, auf dieselbe Art, wie im Tetrameter, oder der nach ihm gebildeten quantitirenden Strofe.

Le lagrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo, che si perde a gioco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni, che non han mai loco,
I vani desideri sono tanti
che la più parte ingombran di quel loco:
Ciò che, in somma, quaggiù perdesti mai,
Là su salendo, ritrovar potrai.

Ariosto.

Verliebter Seufzer sind alldort und Thränen,
die leere Zeit, die man beim Spiel verliert,
die Musse, die Unwissende vergähnen,
die eitlen Plane, die man nie vollführt:
In solcher Meng' ist das vergebne Sehnen,
dass ihm des Raumes grösster Theil gebührt;
Was du verlorst allhier, mit Einem Worte,
das Alles findest du an jenem Orte.

Gries.

Die älteste, oder sicilische, Form der Stanze, welche auch in den beiden Schlusszeilen dieselben Wechselreime wiederholt, ist der thetisch

schliessende strofische Tetrameter, in welchem die blosse einfache Hauptantithese vorhanden ist, nicht jener Nachklang der Antithese, in der Mitte der zweiten Hälfte, welcher den Schlusszeilen einen leichten Anflug des epodischen Charakters, und dadurch der neuern italischen ottava rima den eigenthümlichen Reiz gibt. Das Ausführlichere über das Verhältniss quantiirender Verse zu accentirten Strofen gehört in eine besondre Abhandlung.

288.

Die lyrische accentirte Strofe hält den lyrischen Charakter nicht bloss, wie die quantitirende, in den grössern Gliedern der Antithese: jeder Rhythmus vielmehr, wenn er nur das Ende eines Verses erreicht, ist an den lyrischen Charakter gebunden. Zu diesen lyrischen Strofen gehöret vorzüglich die Strofe des eigentlichen Liedes, z. B. die Choralstrofe. Diese ist ganz streng an die Schlusspause jedes Verses gebunden, und an die Antithese in den Theilen der Strofe. Ein Choraldichter, der diese lyrische Natur der Choralstrofe nicht beobachtet, verdirbt den Gesang, und manche Veränderung, die man mit alten Kirchenliedern vorgenommen, hat sich auch in dieser Hinsicht keineswegs als Verbesserung bewährt.

289.

Die Wahrheit dieser Sätze, die wir ganz a priori aus der Idee des Rhythmus abgeleitet haben, zeigt sich überall, auch in der Erfahrung, z. B. in der Art, wie die Musik sich einem Gedicht aneignet. Wir finden hier dieselbe Beziehung zwischen Gedicht und Musik, die wir oben (267) zwischen Metrum und Rhythmus bemerkten. Mit dem lyrischen Verse und der lyrischen Strofe ist die Musik in ihrem rhythmischen Theile zugleich entstanden. Der Komponist eines Chorals z. B. darf von dem Metrum und dem Rhythmus des Gedichtes sich nicht die geringste Abweichung erlauben, der Dichter selbst durfte es eben so wenig, seine Beschränkung durch den Rhythmus kommt nur nicht zum Vorschein, weil der Rhythmus selbst erst mit dem Gedicht vor die Anschauung kommt. Deswegen tadeln wir den Dichter mit Recht, der im Kirchenlied den zusammenhängenden Redesatz aus einem Vers in den andern überbeugen wollte. So ist z. B. Ramlers

Ihr Augen weint!
der Menschenfreund,
der Edle, der Gerechte,
wird verachtet, u. s. f.

für den Choral viel zu deklamatorisch und vernachlässigt, über dem deklamatorischen, den nothwendigen lyrischen Schluss am Ende der

dritten Zeile, der Monotonie des immer wiederkehrenden E nicht zu gedenken. In Abschnitt und Antithese ist das alte Vorbild:

O Traurigkeit!
O Herzeleid!
Ist das nicht zu beklagen?

der Nachbildung vorzuziehen, und das accentirte zu ist nicht schlimmer, als Ramlers accentirtes der auf derselben Stelle.

Die deklamatorische Strofe hingegen hat ihre Musik nicht in sich selbst. Sie ist, gleich der metrischen Reihe, die von einem fremden Rhythmus bestimmt wird (270), das Material, welches von der Musik rhythmische Bestimmung erhält. Hier ist also die Musik freier, als beim Lied, und unsre neuern Komponisten möchten das Rechte nicht ganz verfehlt haben, wenn sie deklamatorische Gedichte durchkomponirten, und ganz anders behandelten, als bei lyrischen Gedichten zu billigen seyn würde.

Verbindung der Strofen.

290.

Wir bezeichnen mit dem Wort Strofe hier überhaupt jede verbundene Anzal von Versen. Unter diesen Strofen können ebenfalls verschiedene Arten von Verbindungen statt finden, welche sich auf die Verschiedenheit der Versverbindung beziehen.

291.

Freie Zusammensetzung von Strofen verschiedener Art findet sich nicht selten. Sie gibt dem Gedicht den äussern Charakter des Deklamatorischen, und schickt sich daher am besten zu solchen Gedichten, deren Inhalt mehr zur Deklamation, als zum Gesang geeignet ist.

292.

Die deklamatorische Verbindung der Strofen sieht nur auf Gleichheit derselben, während der logische Sinn aus dem Schluss einer Strofe in den Anfang der andern übergreifen kann, wie dies zuweilen bei Horatius der Fall ist. Z. B.

possint imperiosius
Aequor.
kann den übergewaltigen
Meerschwall. Voss.

Die Musik zu solchen Oden kann unmöglich lyrischen Charakter gehabt haben, wenn sie überhaupt gesungen wurden, und Lyra und Plektrum nicht bloss als allegorische, schmükkende Attribute von ihnen gelten. Vielleicht war auch manche horazische Ode den Sängern und Musikern nicht sehr willkommen.

293.

Die lyrische Verbindung der Strofen zeigt ihren Charakter in dem bestimmten Schluss der

Strofe und in der Antithese. Hier finden wir auch die Antithese in noch grösserer Erweiterung als Strofe und Antistrofe, wozu nach dem Vorbild der dreifachen Theilung zuweilen noch die Epode kommt. Ob in den antistrofischen Gedichten des Alterthums zuweilen mehr antistrofische Form als antistrofischer Charakter vorhanden sei, kann erst dann mit Sicherheit untersucht werden, wenn der wahre Gesang jener Gedichte aufgefunden worden seyn wird, was allerdings nach den vielen Bemühungen metrischer Kritiker kein leichtes Geschäft ist.

294.

In accentirten Strofen ist mit dem Reim der Gipfel des Lyrischen erreicht, und da dieser in der Verbindung der Strofen nicht einen Gegensatz in einem grössern Verhältniss antrifft, so scheint hierin der Grund zu liegen, dass den gereimten modernen Gedichten der antistrofische Gegensatz fremd ist. Einzelne Versuche mancher Dichter in dieer Gattung fanden keinen Eingang, eben weil der accentirte Vers im Reim schon strofisch geordnet, und in der Strofe schon antistrofisch und epodisch behandelt ist. So erregt die Wiederholung derselben Reime in der förmlichen Antistrofe nicht die Empfindung des Gegensatzes, sondern vielmehr der Monotonie, die man in Sestinen, Kranzsoneten und ähnlichen poetischen Künsteleien, oft bemerkt.

Etwas dem Antistrofischen ähnliches zeigt sich indessen im Sonet, dessen ganze Struktur antistrofisch und epodisch ist. Eigentlich aber bildet es eine einzige Strofe, in welcher die innere antistrofische Construktion sehr deutlich sich auszeichnet.

Vom Vers.

295.

In der Musik sind es Töne, in welchen der Rhythmus erscheint. Diese Töne haben an sich noch kein fremdes Princip, was ihre verschiedene Dauer, oder ihren Accent bestimmte; beide Arten der Bestimmung bekommen sie erst durch den Rhythmus selbst, der sich mit ihnen verbindet. Ganz anders ist es mit dem Stoff des Verses, der Sprache. Die Sylben, in welchen die Momente des Rhythmus dargestellt werden, sind nicht einzelne, unbestimmte tönende Elemente, sie sind schon auf eine doppelte Art bestimmt, einmal als Längen oder Kürzen, durch die grössere oder geringere Zeit, welche ihre Aussprache erfordert, (denn z. B. wohl verlangt offenbar mehr Zeit, als die Sylbe ob, und ist daher lang) dann zweitens, als accentirte Sylben, durch den Accent, den sie in dem Worte einnehmen, in welchem sie stehen.

296.

Jedes Wort nämlich soll, um die Einheit seines Begriffs auszudrücken, nicht als eine Vielheit, sondern als eine Einheit (als ein Ganzes) wahrgenommen werden. Da nun die Einheit in der Zeit Rhythmus ist, so muss jedes Wort eine rhythmische Reihe seyn, um als Ganzes zu gelten. In einsylbigen Wörtern wird diese rhythmische Beschaffenheit latent, weil sich die Elemente der Sylbe so innig vereinigen, dass man sie, wie etwa einen schnell arpeggirten Accord, als gleichzeitig vernommen betrachtet; daher wir auch nicht Buchstaben, sondern Sylben als rhythmische Elemente der Sprache ansehen. In mehrsylbigen Worten ist die Mehrheit der Sylben die Vielheit, welche im Wort rhythmisch vereinigt seyn muss, um als Ganzes wahrgenommen zu werden. Ganz anders z. B. spricht man das Wort: Filister aus, als die im Laut ähnlichen drei einsylbigen: Viel isst er.

297.

Gewönlich nimmt man den Accent als verbindendes Princip der Sylbenvielheit zur Worteinheit an, und allerdings ist er das am meisten auffallende Mittel, wodurch jene Verbindung entsteht; allein in prosodisch gebildeten Sprachen zeigt sich nicht weniger, als in quantitirenden Rhythmen, auch eine metrische Pro-

portion der Quantität, die zur Bestimmung der Wortrhythmen mitwirkt.

298.

Wer sich einem andern schriftlich mittheilt, braucht aus Bequemlichkeit wol zuweilen manche Abkürzung seiner Wörter, und ist überzeugt, der Leser werde, durch die Zeichen angeregt, das Undeutliche, oder Fehlende aus dem Zusammenhange zu ergänzen im Stande seyn. So halten es auch sehr häufig die Sprechenden. Der Gegenstand, von dem eben die Rede ist, gibt den Schlüssel zu den undeutlichen Artikulationen, und daher verstehen es die Hörer gewönlich zum erstenmal nicht genau, wenn ein solcher Sprecher mit kühner Wendung zu einem fremdartigen Gegenstand überspringt. Je mehr eine Sprache dieser bequemen und leichten Art der Conversation dient, um so undeutlicher wird der Rhythmus in ihren Wörtern, der sich am Ende noch kaum in einer schwachen Spur des Accentes zeigt, so dass das metrische Verhältniss der Quantität unbemerkt bleibt. Will man daher von den Bestimmungen der Wortrhythmen richtig urtheilen, so muss man nicht die Aussprache des gemeinen Lebens zum Grund legen, sondern die, welcher man sich dann selbst bedient, wenn man ein Wort ohne Affektation deutlich und ohne logische

Beziehung als einzelnes Wort ausspricht. Dann wird man finden, dass wenigstens in der deutschen Sprache — von den alten klassischen Sprachen ist es ohnehin bekannt — ausser dem Accent auch die Quantität als metrisches Verhältniss den Rhythmus der Worte bestimmt. Spricht man z. B. das Wort Moosrose, so bemerkt man auf der ersten Sylbe den Hauptaccent, auf der zweiten den untergeordneten der zweiten Arsis, und auf der dritten, als thetischer Sylbe, keinen Accent:

Moos - ro - se.

Diese Accentirung deutet schon auf das Quantität-Verhältniss in diesem Rhythmus, und die Aussprache zeigt, dass die erste Sylbe drei Momente, die zweite zwei, und die dritte ein Moment enthalte. Die ganze rhythmische Form des Wortes ist also:

Moos - ro - se,

wovon sich jeder durch genaue Achtsamkeit auf sein eignes Sprechen bald überzeugen kann. Nur zweifle ein Unbekannter mit der Musik nicht an der Sache, weil er das, was er vernimmt, nicht vollkommen zu unterscheiden und zu bezeichnen im Stande ist. Wie lange brachten die Musiker zu, ehe sie den ganz gleichen

musikalischen Rhythmus unzweideutig bezeichnen und messen lernten!

299.

Die accentirte Sylbe unterscheidet sich von der accentlosen nicht durch ein längeres Verweilen der Stimme darauf, sondern durch stärkeren Ton, der sich, der Natur des Sprechens gemäss, durch Erhebung der Stimme zeigt. Man sagt deswegen von der accentirten Sylbe, sie stehe in der Hebung des Wortes (ἄρσις, elatio), von der accentlosen hingegen, sie stehe in der Senkung (θέσις, positio). Die accentlose Sylbe kann daher lang seyn, z. B. die Sylbe wahl in dem Worte Auswahl, wo sie in der Senkung steht; dagegen kann eine accentirte Sylbe kurz seyn, z. B. die erste in ὄνομα. In neueren Sprachen, z. B. der deutschen, gilt jede Sylbe, welche einen Hauptaccent hat, für lang, obgleich Worte von geringem Begriffsgehalt und ohne Quantitätlänge, z. B. oder, weder u. d. g. besser pyrrhichisch gemessen würden. Der untergeordnete Accent fällt indessen auch im Deutschen auf unbezweifelbar kurze Sylben, z. B. feierlicher, Rächerinnen und ähnliche, die in quantitirenden Versen nur mit Vorsicht in die Stelle der Länge eintreten dürfen.

300.

Welche Sylbe eines Wortes accentirt sei, lässt sich aus dem Aeussern der Sylbenzusam-

mensetzung nicht bestimmen. Wo die Quantität nicht entschieden ist, die zuweilen auf den Accent zurückwirkt, da wird der Accent eines Wortes von einem innern Grunde bestimmt, nämlich von der Bedeutung des Wortes, und in der Regel bekommt diejenige Sylbe den Accent, welche den Hauptbegriff enthält.

301.

So lange in einem Worte keine Sylbenquantität bemerkbar ist, weil alle Sylben von gleicher Quantität sind, entscheidet der Accent allein über dessen Rhythmus. Denn ob die Sylben lang oder kurz seien, ergibt sich erst aus der Vergleichung mit einem andern Wort. Dergleichen Worte sind: Anmuthvoll, *ὀνομα*, hominibus und ähnliche. Da aber durch jede rhythmische Bestimmung, sei es durch Quantität oder Accent, sogleich metrische Verhältnisse entstehen, so erfolgt dieses nothwendig auch hier. Indem der Accent sich fixirt, bekommt also das dadurch rhythmisirte Wort sein metrisches Verhältniss, es entsteht Arsis und Thesis und dadurch eine metrische Reihe. So hat: ánmuthvoll das metrische Verhältniss *áa a*, Kanzleírath dieses: *a áa*, und Domprobsteí dieses: *aa á*. Wir finden in dergleichen Worten dasselbe, was wir früher oft von Rhythmen bemerkt haben, die bloss in Hauptmomenten sich bewegen.

302.

Sobald in einem Wort ausser dem Accent (denn dieser fehlt niemals) auch ein Quantitätverhältniss unter den Sylben statt findet, so äussert auch diese Quantitätverschiedenheit ihren Einfluss auf den Rhythmus der Worte, der nun solchen Rhythmen gleichen wird, die mit Momenten verschiedener Ordnungen wechseln.

Es fragt sich aber, wodurch eine Sylbe lang oder kurz werde?

303.

Auf der accentirten Sylbe hebt sich der Ton wegen der Intensität, die er dieser Sylbe mittheilt. Wenn aber der Ton auf einer Sylbe verweilt, länger als auf der andern, so ist diese Sylbe lang. Dieses Verweilen des Tons ist nicht vom Begriff abhängig, sondern von der Construktion der Sylbe, auf welcher der Ton verweilt, daher finden wir, wo der Accent nicht die Quantität bestimmt, Hauptwörter aus kurzen Sylben bestehend, z. B. *θεος, ὀρος* und unbedeutende Wörter, z. B. *και, εἰς* aus langen. Wenn wir also den Accent ein inneres, ideelles Princip nennen, so ist die Quantität ein äusseres, reelles Princip des Wortrhythmus. Die Sache bedarf aber einer nähern Betrachtung.

Allgemeine Prosodie.

304.

Das Körperliche, Materielle der Sprache besteht bekanntlich aus Vokalen und Konsonanten. Die Vokale sind der eigentlich tönende Bestandtheil, und jede Sylbe muss, um bestimmt artikulirt zu lauten, wenigstens Einen Vokal enthalten. Mit diesem Einen Vokal ist sie als Sylbe für die Aussprache beschlossen. Enthält die Sylbe mehr Vokale, als diesen Einen, zur Aussprache nothwendigen, so wird der Ton genöthigt, länger auf ihr zu verweilen, als auf andern Sylben, die nur einen Vokal enthalten, die Sylbe bekommt daher Länge. Es bedarf kaum einer Erinnerung, dass mehr Vokale nur dann in derselben Sylbe zusammentreffen, wenn sie als Ein Laut, nicht aber als verschiedene Laute ausgesprochen werden; denn im letzten Fall würden sie nicht Eine, sondern mehre Sylben bilden. Dies ist z. B. der Fall mit den beiden A in Fraartes, Canaan; in Aal, Meer, Boot hingegen bilden beide Vokale nur Eine Sylbe.

305.

Vokale von gleichem Laut, in derselben Sylbe enthalten, bilden einen langen Vokal, der in einigen Sprachen durch besondere Figur, in andern durch Verdoppelung, durch Anhängung

des Spiritus, oder durch ein Dehnungszeichen angedeutet, oft aber ohne besonderes Zeichen, entweder aus seinem Stand in der Sylbe erkannt, oder aus dem Sprachgebrauch erlernt wird. Die griechische Sprache hat bekanntlich für die langen Vokale besondere Formen und überdies noch am Circumflex ein Dehnungszeichen, die lateinische erkennt den langen Vokal in der vorletzten Sylbe an der Betonung, in der letzten an prosodischen Bestimmungen und zum Theil an der Analogie des Accentes in Veränderungen des Wortes. Diese Analogie und der Gebrauch der Dichter bestimmen die Quantität der andern Sylben. Die deutsche Sprache bedient sich der Vokalverdoppelung (Aar, leer, Moos), des angehängten Spiritus (Ehre, ohne, Noth), des stummen, bloss dehnenden E (wieder, Liebe) welches im Hochdeutschen die Stelle eines Dehnungszeichen vertritt. Doch überlässt die deutsche Sprache nur zu oft dem Gebrauch die Bestimmung des langen und kurzen Vokals, und ohne durch ein Zeichen belehrt zu werden, muss man bloss lernen, dass in Mond das O lang, in blond kurz ist. (Scharf nennt man gewöhnlich den kurzen Vokal, der in einer durch Position, oder Accent langen Sylbe steht.) Daher variiren auch oft die deutschen Dialekte hierin, und Tag wird z. B. von manchen gedehnt, von manchen scharf gesprochen. Diese

Verschiedenheit zeigt sich zuweilen auch in der Schreibart, und Vater, Bret, wird in manchen Dialekten auch Vatter, Brett gesprochen und geschrieben.

306.

Bernhardi (Sprachwissenschaft 1805. S. 63.) behauptet, auf einen Parallelismus gestützt, diese Dehnung könne sich nur auf die Vereinigung zweier Vokale erstrecken, und grammatisch sey *aa* und *aaa* dasselbe, wiewol ein musikalischer Unterschied eintrete. Da B. in der Prosodie hierauf den Satz gründet, dass jede Länge nur zwei Kürzen gleich sei, so muss jener Behauptung widersprochen werden. Die Contraktion eines kurzen (einfachen) Vokales, und eines langen (doppelten) zu Einem Vokal oder Difthong zeigt die Vereinigung dreier Momente in derselben Sylbe grammatisch, und überhaupt muss grammatisch und musikalisch nicht widersprechend seyn, sobald von absoluten rhythmischen und metrischen Sätzen die Rede ist. Bloss prosodisch betrachtet ist aber die Sylbe weder dreizeitig, noch zweizeitig, sondern bloss lang im Allgemeinen. (318. 403 ff.)

307.

Vokale von verschiedenem Laut in einer Sylbe ausgesprochen, bilden Difthongen, die gleichfalls und aus demselben Grunde den Ton

zum Verweilen nöthigen, und der Sylbe dadurch Länge ertheilen. Von den alten Sprachen ist dieses bekannt, in der deutschen Sprache hat man es lange nicht, und auch bis jetzt noch nicht allgemein anerkannt: weil man die Quantität der deutschen Sylben bloss aus dem Princip des Accentes, welches sich auf Begriffe beziehet, herleitete. Daher brauchte man die Wörter aus, auf, euch, auch und ähnliche, weil sie keine Hauptbegriffe bezeichnen und bloss verbinden, unbedenklich als Kürzen. Dem Verstand gefiel dieses freilich, und dass dieser selbst in Sachen, wo der Sinn einzig entscheiden kann, sich eine richterliche Tirannei angemaasst hat, ist bekannt genug. Dasselbe gilt auch von den langen Vokalen im Deutschen, die gewönlich ebenfalls, wenn der Begriff die Sylbe nicht hebt, kurz abgefertigt zu werden pflegen, z. B. ihr, wohl und ähnliche.

308.

Als zweiter Bestandtheil der Sprache zeigen sich die Konsonanten. Wiewol sie grösstentheils nicht selbst tönen, sondern nur dem Ton des Vokales sich anschliessen, so erfordern sie doch einige Zeit, um ausgesprochen zu werden, und verlängern mithin die Dauer der Sylbe. Trost z. B. erfordert offenbar mehr Zeit, als das einfache O. Besonders auffallend wird dieses, wenn mehre Konsonanten in Einer Sylbe zu-

sammentreffen, die ohne einen dumpf dazwischentönenden Halbvokal (Schwa) nicht ausgesprochen werden können, z. B. in: Sanft, Pabst, wo man zwischen den schliessenden Konsonanten den dumpfen Halbvokal vernehmlich hört. Weniger auffallend tönt dieses Schwa in andern Sylben; aber wo es tönt, vermehrt es doch ohne Zweifel die Dauer der Sylbe, und nöthigt den Ton ebenfalls auf der konsonantenreichen Sylbe zu verweilen. Hierdurch also erhalten auch die Konsonanten Einfluss auf die Quantität der Sylben, der in der Prosodie unter dem Namen der Position bekannt ist. Eine Sylbe erhält nämlich durch Position Länge, wenn der Ton durch die Anzal, oder den Widerstand der darin befindlichen Konsonanten genöthigt wird, länger auf ihr, als auf andern Sylben, in welchen diese Hindernisse nicht angetroffen werden, zu verweilen. Es erhellt hieraus, dass die Länge durch Position bloss relativ ist, und dass unter Sylben, die bloss aus einfachen Vokalen bestünden, schon Ein Konsonant der Sylbe Positionlänge ertheilen würde. Die Frage: wie viel Konsonanten zur Position erforderlich seyen, lässt sich mithin nicht im Allgemeinen beantworten, sondern die Beschaffenheit jeder Sprache muss darüber im Einzelnen entscheiden. *)

---

*) Diese Grundsätze über Position wurden schon in der

In Sprachen, worin der grösste Theil der Sylben mit Vokalen anfängt, oder mit Vokalen schliesst, ist gewönlich jeder Vokal von dem andern durch Einen Konsonanten getrennt; das Zusammentreffen zweier Konsonanten wird daher den Ton über das Gewöhnliche aufhalten, und dadurch eine Position bewirken. So ist es auch in der That in der griechischen und lateinischen Sprache, worin sich die Ausnahme, dass z. B. der stumme mit dem fliessenden Konsonanten nur unvollkommene Position bildet, sehr leicht aus der geringern Verweilung erklärt, die der Ton bei dem leichten Uebergange zu dem fliessenden Konsonanten nöthig hat. Findet sich hingegen bei der Mehrzal der Sylben in einer Sprache vorn und hinten ein Konsonant, so ist das Zusammentreffen von zwei Konsonanten das Gewöhnliche, und es wird nur dann Position entstehn, wenn wenigstens drei Konsonanten unmittelbar auf einander folgen. Diese Bewandniss hat es mit der deutschen Sprache, und man sieht, wie sonderbar selbt Klopstock schloss, weil die Regel alter Sprachen von Verlängung einer Sylbe durch Zusammentreffen zweier Konsonanten unanwendbar sey, und es ihm gelang, einen verfehlten deutschen Hexa-

Leipziger Literatur-Zeitung 1809. N. 125., bei Gelegenheit einer Anzeige von Voss Uebersetzung des Horatius, von dem Vf. aufgestellt.

meter nach den Regeln der griechischen Prosodie zu erfinden:

Tönender sangen verborgene Nachtigallen,

so sey es lächerlich und ungereimt, im Deutschen Position anzunehmen, und überhaupt Quantitätbestimmungen aus der äussern Natur der Sylben herzuleiten.

309.

Etwas ähnliches hat Bothe *) behauptet, und praktisch durchgeführt. Nur beschränkt er die deutsche Position zu eng durch die Regel der griechischen und lateinischen. Dennoch möchte er den Spottvers des Beurtheilers in den Heidelberger Jahrbüchern (1813. April) nicht verdienen. Wenn aber der Leipziger Recensent (Lit. Z. 1812. N. 295.) die Sache erst dann als streng bewiesen annehmen will, „wenn ein wirklich grosser Dichter, wie Klopstock, in der von Bothe bestimmten Prosodie sich nicht gezwungen fült;" so möchte man fragen, warum der grosse Dichter, der allem Zwang so abhold ist, sich überhaupt die Fesseln des Verses anlegt? Wenn manchen recht guten Dichter die Reime im Deutschen geniren, ist darum der Reim aus der deutschen Sprache zu verbannen? Ist die Regel einmal in der Natur gegründet, so ist es

*) Antikgemessene Verse von Bothe. 1812.

etwas wunderlich, und eben nicht sehr genial vom grossen Dichter, wenn er sich nur halb fügt, und halb widerstrebt. Was wäre aber so wunderlich, das ein Kritiker nicht behauptete!

310.

Der lange Vokal, oder Difthong macht also in jeder Sprache die Sylbe lang. Desgleichen wird in jeder Sprache die Sylbe durch Position lang; nur muss aus der Natur jeder einzelnen Sprache selbst bestimmt werden, wie viel Konsonanten zusammentreffen müssen, um eine Position zu bewirken. Es verbirgt sich indessen hierbei die Bemerkung nicht, dass Sprachen, in welchen wenig Konsonanten zur Position genügen, weit leichter Sylbenquantität zeigen, als andre, welche nur durch viel Konsonanten Positionlänge hervorbringen. Der Unterschied der Positionlänge durch zwei Konsonanten von der Kürze beträgt Eins, der durch drei Konsonanten nur zwei Drittel, und der durch vier Konsonanten würde gar nur ein Viertel betragen. Mithin wird der Unterschied der Länge von der Kürze immer geringer, und immer mehr verdunkelt, je mehr Consonanten zur Position erforderlich sind, und in gleichem Verhältniss mit der Positionlänge verdunkelt sich auch unter der Masse von Consonanten die Quantität des langen Vokals, so, dass man die Position von drei

Konsonanten wohl als Gränze wird annehmen müssen, auf welcher die Quantitätbestimmung noch deutlich vernehmbar ist. Je mehr aber das eine Princip verschwindet, um so mehr tritt nothwendig das andre hervor. Wo die Quantität sich verliert, wird der Accent Hauptprincip des Rhythmus in der Sprache; wo hingegen die Quantität sehr leicht vernehmbar ist, wird diese vorherrschendes Princip.

311.

Hieraus wird klar, warum Sprachen [mit leichter Quantitätbestimmung sich mehr zu quantitirenden Rhythmen neigen, und da in diesen der Tripeltakt vorherrscht, besonders auch zu diesem (180.) Dies ist, wie die Folge zeigen wird, in dem Griechischen fast durchgehends der Fall, und der grösste Theil lyrischer Verse bewegt sich in ionischem oder tripodischem Metrum, so dass man fast keinen Vers anführen kann, der ganz unzweideutig geraden Takt hielt. Sprachen hingegen mit viel Konsonanten eignen sich leichter den accentirten Rhythmen, z. B. die englische und andre nordische Sprachen. Dass die italische und spanische Sprache ihre Quantitätverhältnisse im Vers nicht geltend macht, liegt nicht an der Sprache, sondern in den Verhältnissen, unter welchen sich die Poesie bei diesen Völkern ausbildete.

Der Wohllaut des durch beide Sprachen so begünstigten Reimes und der Assonanz hat die Poesie auf einen Weg geführt, der zu anlokkend ist, um ihn einer Schönheit (der Bewegung) willen zu verlassen, welche die Musik leicht dem Gedicht zubringt.

Ein bemerkenswerther Beleg hierzu ist, dass die Musik, die am freiesten in accentirten Rhythmen sich bewegt, ihre hauptsächlichste Ausbildung unter solchen Völkern fand, deren Sprache bloss accentirt, oder nur wenig quantitirt. Wo man bei leicht quantitirender Sprache auch in quantitirenden Rhythmen dichtete und sang, z. B. in Griechenland, da blieb die Musik zu sehr an die selbst musikalische Sprache gebunden und folgte Ton für Ton den Sylben des Gedichtes. Ihre Melodieen behielten deshalb zwar mehr Zierlichkeit, als die rohen accentirten Gesangweisen des Nordlandes haben mochten; allein diese, welche nicht von der Sprache gefesselt wurden, konnten sich freier bewegen und der Musik einen Spielraum anweisen, wo die Sprache nicht mehr dem Ton Sylbe vor Sylbe folgen konnte. Hierin liegt ein Hauptunterschied, nicht sowol der alten Musik von der neuern, als vielmehr der Verbindung der Musik mit dem Vers zum Gesang in alter und neuer Zeit. Wie der accentirte Gesang in Italien über den quantitirenden

siegte, und wie durch die Aufnahme quantitirender Rhythmen in die accentirten Formen griechische Eleganz mit nordischer Kraft vereinigt wurde, wird in der Folge nachgewiesen werden.

512.

Die deutsche Sprache steht wegen ihres nachgewiesenen Positionverhältnisses auf der Gränze der quantitirenden und accentirenden Sprachen; deswegen äussern beide Principien ihren Einfluss auf den Wortrhythmus. Der Hauptaccent gibt der Sylbe, auf welche er fällt, wäre sie auch an sich kurz, doch den Charakter der Länge. In Rosse z. B. gegen Rose gehört, ist die erste Sylbe der Quantität nach kurz, allein der Accent gibt ihr Länge. Weil aber der Accent als ein innres und vom Verstand abhängiges Princip erscheint, so äussert er seine verlängende Kraft nicht auf unbedeutende Sylben, die nur den arsischen, nicht den Begriffs accenterhalten. Die dritte Sylbe in kriegerische ist deswegen, des Accentes ungeachtet, kurz. Darum duldet der quantitirende Trimeter die Sylbenstellung nicht:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

Des schauerlichen Zuges feierliche Pracht

wohl aber der accentirende Alexandriner:

der schauerliche Zug in feierlicher Pracht

und eben so der zehn und elfsylbige jambische Vers:

Voll schauerlicher Ahndung sank die Nacht.

Eben deswegen äussert der Accent auch seine verlängende Kraft weniger in solchen Worten, die bloss Nebenbegriffe bezeichnen, z. B. oder, weder u. a. m., und die accentirten, an sich kurzen Sylben solcher Wörter bekommen nur eine zweideutige Länge, d. h., sie können nach Willkühr als Längen, oder als accentirte Kürzen gelten. So haben wir allerdings pyrrhichische Wortfüsse in der deutschen Sprache, freilich ziemlich wenig, indessen sollte man doch diese wenigen anerkennen.

313.

Nicht allein in Sylben und Worten findet der Rhythmus die Sprache schon unabhängig von sich bestimmt, sondern auch in ganzen Sätzen. Wie nämlich das einzelne Wort seinen grammatischen Accent hat, so hat der Satz seinen logischen Accent, der ihn zur Einheit verbindet, und dessen veränderte Stelle bekanntlich auch den Sinn des Satzes verändert. Auch die Position findet nicht allein in der Mitte des Wortes, sondern oft und hauptsächlich in der Zusammenstellung der Worte Statt, so, dass die Endsylbe eines Wortes von veränderlicher Quantität ist, je nachdem sie vor einem Vokal, oder vor einem Konsonant steht.

Eine ähnliche Veränderlichkeit der Quantität findet auch bei dem langen Vokal Statt, der, wo der Accent keinen Einfluss auf die Quantität äussert, vor einem andern Vokal kurz, oder doch von zweideutiger Quantität wird. Auch im Deutschen sind die Endungen der Worte: **bei, einerlei** u. d. g. vor einem Vokal zweideutig, die accentirten: **Abtei, herbei**, bleiben lang, eben so einsylbige Hauptworte, als: **Thau, froh, Schnee** und ähnliche.

314.

Der logische Accent des Satzes gibt einer kurzen Sylbe nicht nothwendige und unbedingte Länge, am besten steht sie als Kürze in der Hebung des Taktes. Will sie der Dichter als Länge, vielleicht gar als dreizeitige, in die Hauptarsis stellen, so muss Rhythmus und Metrum schon sehr entschieden seyn, sonst verwirrt eine solche Stellung z. B.

> Dás hab' ich erkämpft, dás hab' ich errungen,

hält sich in der ionischen Bewegung

♩. ♪. ♬ ♪ | ♩. 𝄽 𝄾 | ♩. ♪. ♬ ♪ | ♩. ♪ 𝄾 𝄾

als Accentlänge; allein wenn die Bewegung noch unentschieden ist, so kann man lesen:

⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑

Daher ist eine solche Accentlänge zum Anfang nicht zu empfehlen.

Nähere Bestimmung des Verses.

315.

Findet nun verschiedene Sylbenquantität in den Worten einer Sprache Statt, so tritt auch in dieser Rücksicht sogleich ein metrisches Verhältniss ein; denn eine Sylbe ist im Rhythmus nicht im Allgemeinen lang oder kurz, sondern sie ist es nach einem bestimmten Verhältniss.

316.

Dieses bestimmte Verhältniss der Länge und Kürze erkennen die Metriker an; allein sie bestimmen es für alle Fälle als das Verhältniss von Zwei zu Eins, ohne einem Beweis für diese Behauptung zu führen. Der einzige, Bernhardi, gibt in einem Parallelismus wenigstens eine Art von Beweis. (306.) Es muss jedem Unbefangenen auffallen, wie sehr das Nachsprechen fremder Worte unsern Denkern eigen sey, da sie gegen die laute Stimme der Musik und der Aussprache, und gegen alle Beweise aus der Natur des Rhythmus, dennoch auf jener willkührlichen Behauptung bestehen, und sich, mit Verläugnung ihres Sinnes, lieber dem alten Vorurtheil fügen, eh' sie von einer, von allen Seiten probehaltenden, Ansicht Notiz nehmen.

317.

Dasselbe metrische Verhältniss, welches bei quantitirenden Rhythmen überhaupt Statt findet,

muss auch bei Worthrhythmen eintreten. Es ist kein Grund, es anders zu erwarten, und so findet es sich auch in der That.

In den absoluten Rhythmen — so nennen wir sie in ihrer reinen Gestalt, ohne Verbindung mit Wort oder Ton — fanden wir dreierlei Quantität der Länge, in Musikzeichen ausgedrückt: ♩. ♩ und ♪. ; und zweierlei Quantität der Kürze ♪ und 𝅘𝅥𝅯 Diese Verhältnisse werden sich in der Sprache, so fern sie rhythmisch in Ansehung der Quantität betrachtet wird, ebenfalls finden. Nachweisungen von dergleichen metrischen Formen in der Sprache sind schon früher gegeben worden. Man spreche das Wort: Anmutig, so spricht man es in der metrischen Form des Bacchius:



Anmutig

Man spreche: Anmutiges, so spricht man das Wort in der Form des Jonikers:



Anmutiges

und in diesen beiden Beispielen findet man alle verschiedenen Quantitäten der metrischen Längen und Kürzen. Eine vierte Gattung der Länge, die nicht metrisch, sondern prosodisch ist, kann erst später angezeigt werden.

318.

Es ist bei der ersten Entwickelung des Metrum erwiesen worden, dass das Metrum kein absolutes, sondern ein relatives Maas sey, nämlich ein Proportionmaas des Rhythmus. Das Allgemeine des Metrum, nämlich der Begriff eines Verhältnissmaasses, entsteht mit dem Allgemeinen des Begriffes Rhythmus. Die bestimmte Proportion aber entsteht mit dem bestimmt gegebenen Rhythmus. Daher ist es nicht nur erlaubt, sondern nothwendig und in der Natur der Sache gegründet, dass dieselbe Sylbe in verschiedenen Wortrhythmen ein verschiedenes metrisches Verhältniss habe; denn sie bekommt überhaupt erst irgend ein metrisches Verhältniss durch die Stelle, in welcher sie im Wortrhythmus steht. Die Sylbe *Glück* z. B. hat in dem Wort: *glücklich* zweizeitige Länge; denn das Wort ist ein Trochäus (♩ ♪); in *glückselige* hat sie dreizeitige Länge; denn sie nimmt die erste Stelle eines flüchtigen, sinkenden, ionischen Wortrhythmus (♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪) ein; in *Unglücklicher* hat sie unvollkommene Länge, denn sie steht auf der zweiten Stelle derselben ionischen Form. Von der metrischen Quantität ist also die prosodische Quantität wohl zu unterscheiden. Diese, die prosodische, nennt die Sylben bloss lang und kurz, ohne alle Rücksicht auf ein metrisches Verhältniss dieser Länge

und Kürze, nicht einmal auf das sich zuerst darbietende von Zwei zu Eins, und wir werden späterhin sehn, dass die prosodische Länge in einigen Fällen sogar metrische Kürze ist. Die Prosodie sondert nur in der Sprache Sylben, welche die Verhältnisse metrischer Längen aufnehmen können, von solchen, welchen die Verhältnisse metrischer Kürzen sich aneignen lassen, und nennt die ersten ohne Unterschied lang, die zweiten kurz, diejenigen aber, mit welchen sich metrische Verhältnisse beider Art vereinigen lassen, mittelzeitig. Durch die Verwechselung der prosodischen Quantität mit der metrischen, entstanden ungemein viel Verwirrungen im Maas unbekannter Versformen, und in den metrischen Theorieen selbst.

319.

Ist die Relativität des Metrum erwiesen, so sieht man, wie weit Hermann von einer richtigen Begründung der Metrik entfernt ist, wenn er (Metr. §. 49.) sagt: „Metrum bezeichnet bloss das Verhältniss der Länge der Zeitabtheilungen gegen einander, ohne allen Rhythmus.“ Ein Verhältniss der Zeitabtheilungen ist aber nur im Rhythmus denkbar. Zu dieser Unklarheit der Begriffe kommt nun noch folgender Satz (das. §. 50.): „So vielfach das Maas der Zeitabtheilungen in dem Rhythmus der Musik

und Tanzkunst ist, so hat doch die Sprache, die nicht bloss zum Ausdruck der Empfindungen erfunden ist, und der eben deswegen eine zu grosse Mannigfaltigkeit des Maasses lästig seyn würde, nur eine einzige Verschiedenheit des Maasses, ein einfaches und ein doppeltes." — In der That, ein sehr befremdendes Versinken in die materiellste Empirie, von einer Theorie, die auf formale-objektive Gesetze a priori mit bis zur Trockenheit strengem Ernste dringt! Indessen lernen wir, dass Bequemlichkeit und Unklarheit der Grund ist, worauf die Verwerfung andrer metrischer Verhältnisse im Vers als des beliebten Eins zu Zwei sich gründet, und dass gelehrte Filologen, die am Maas der Verse und der Musik des Alterthums bessern und meistern, nicht einmal im Stand sind, das Maas ihrer eignen Aussprache zu vernehmen, wenn sie ionische Wortrhythmen, z. B. Ankündigen. (♩. ♪. ♬ ♪) aussprechen. Würden sie sonst das Maas der Sprache auf jenes Verhältniss: Eins zu zwei beschränken wollen?

320.

Es ist mithin mit den Worten, wie mit den absoluten Rhythmen: das metrische Verhältniss, auf den Accent bezogen, bildet die Arsis und Thesis; auf die Quantität hingegen bezogen, bildet es das rhythmische Sylbenverhältniss der Länge und Kürze.

Wortfüsse.

321.

Wenn wir die Wörter einer Sprache nach ihrem metrischen Verhältniss betrachten, so erkennen wir in ihnen den Rhythmus, und wir haben sie in dieser Rücksicht schon oft Wortrhythmen genannt. Betrachtet man aber die Wörter bloss in Hinsicht auf die prosodische Quantität ihrer Sylben, ohne Beziehung auf Rhythmus und metrischen Gehalt, so nennt man die Wörter Wortfüsse. So ist z. B. An'mutiger zugleich ionischer Wortrhythmus und Wortfuss (♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ – – ⌣ ⌣): Ausdrü'cklicher hingegen ist zwar ionischer Wortfuss (– – ⌣ ⌣), aber nicht ionischer, sondern iambischer Wortrhythmus (♪ | ♩ ♪ ♪ 𝄾 𝄾) oder auch daktylischer mit Auftakt (♩ | ♩ ♪ ♪).

322.

Zu Bezeichnung der Wortfüsse reichen die üblichen metrischen Zeichen, (die man richtiger prosodische Zeichen nennen könnte) vollkommen aus. Nur vergesse man niemals bei ihrem Gebrauch, dass sie bloss Länge und Kürze in prosodischer Ansicht, keineswegs aber in metrischer Beziehung anzeigen. Sie deuten also eben so wenig auf das Verhältniss Eins zu Zwei, als auf irgend ein anderes. Ein Versschema in solchen Zeichen ist gleichsam eine

Aufgabe zur Construktion eines Verses, wo der Verskünstler die Verhältnisse zu finden hat, wie etwa der Zeichner, der aus fünf zufälligen gegebenen Punkten eine Figur construiren soll. Mancher Vers in den Theorien sieht wirklich aus, als hätte der Zeichner bloss einige menschliche Glieder an die Stelle der Punkte gesetzt, und die Figur vergessen.

Eben so bekommen die Wortfüsse von dem Rhythmus ihre metrische Bestimmung, die verschiedenartig seyn kann, weil die prosodische Quantität verschieden bestimmbar ist. Der Wortfuss – – ⏑ ⏑ kann eben sowol den Rhythmus ♩. ♪. ♬ ♪ als den ♩ ♩ ♪ ♪ oder diesen: ♩ | ♩ ♪ ♪ oder folgenden: ♪ | ♪. ♬ ♪ enthalten. Ein Vers aber enthält nicht unrhythmische Sylbenmassen, sondern Rhythmen. Im Vers ist also das Maas des Wortfusses metrisch bestimmt, er wird Wortrhythmus; und hier zeigt es sich von neuem, dass es blosse Willkührlichkeit sei, wenn man aus den vielfachen Bestimmungen des Maasses bloss das von Eins zu Zwei als das allein gültige heraushebt.

323.

Uibrigens ist der Ausdruck Wortfuss, wenn er auch vielleicht nicht vollkommen passend seyn sollte, seit Klopstock angenommen, und als einmal eingeführt beizubehalten, wenn man

ihn nur sorgfältig, was selbst von Klopstock und andern nicht immer geschehen ist, vom Wortrhythmus unterscheidet. Alle oben angegebenen Füsse, oder rhythmischen Formen, von zwei bis zu sechs und mehr Sylben, können Wortfüsse werden, wenn ein Wort sie ganz ausfüllt. So ist Emporstreben ein antispastischer Wortfuss, Vernachlässigung ein dochmischer, Magnet ein jambischer, Doppelrubin ein choriambischer, Generalmarsch ein steigendionischer u. s. w. Von dem Gebrauch der Wortfüsse im Vers kann erst später die Rede seyn; hier müssen wir uns begnügen, ihren Begriff zu bestimmen.

324.

In etwas weiterm Sinne erfordert man zum Wortfuss nicht ein geschlossenes Wort in buchstäblichem Verstande; man rechnet gewönlich den Artikel, Konjunktionen und andere Hülfswörter mit in den Wortfuss ein. So geht z. B. die Gewaltthat unter den steigendionischen Wortfüssen. Wer indessen genau beobachtet, unterscheidet unter denselben Wortfüssen sogar nach ihrem verschiedenen innern Zusammenhang. So sind die Worte: Tausenderlei; Furientanz; Völkergeschick; Todmeteor, sämmtlich choriambische Wortfüsse (und zugleich choriambische Wortrhythmen); allein die verschie-

dene Zusammensetzung ändert ihren Charakter. Tausenderlei und Todmeteor halten sich im Dreivierteltakt (♩ ♪ ♪ ♩), Furientanz und Völkergeschick nur im Sechsachteltakt (♪. ♬ ♪ ♩.). Jene können zwar diesen, nicht aber diese jenen gleichen Schritt halten. Der Grund ist der verschiedene Rhythmus in den Bestandtheilen des zusammengesetzten Wortes, der den Wortfuss nicht ändert, wol aber seinen rhythmischen Gebrauch bestimmt, und dem Wort seinen Charakter mittheilt. Jagdgesang z. B. hat wegen der iambischen Struktur mehr Munterkeit, als derselbe kretische Wortfuss und Wortrhythmus: Jägerlied. Aus demselben Grunde ist Tiranneimonument heftiger, als: von Tirannen erbaut; heftig mit nachdruckvollem Ernst: Tiranneidenkmal.

Verbindung des absoluten Rhythmus mit der Sprache.

325.

Wie der Musiker Rhythmen und Melodien durch Töne darstellt, so stellt der Dichter, in so fern er zugleich Verskünstler ist, die Rhythmen und ihre Zusammensetzungen durch die Sprache dar.

Es erhellt aus dem Vorhergehenden, dass der Dichter hierbei beschränkter ist, als der

Tonkünstler. Denn wenn dieser die Töne in Ansehung des Rhythmus noch völlig bestimmunglos findet, so trift der Dichter sein Material (die Sprache) schon durchgängig von einem fremden, rhythmischen Princip bestimmt, und zugleich prosodisch in absolute Längen und Kürzen getheilt. Er ist daher genöthigt, die Worte für seine Gedanken so zu wälen und zu ordnen, dass ihr eigenthümlicher Rhythmus dem Rhythmus, welchen er im Vers darstellen will, entspreche. Wie dies der Dichter bewerkstellige, und wodurch die Sprache sich willig dem Gedanken und dem Rhythmus anschmiege, ist Sache der Kunst. Niemand glaube doch, dass Kenntniss der Sprache und Uibersicht der ganzen metrischen Wissenschaft, ihn ohne eigentliche Kunst, oder Poesie, in den Stand setzen werde, vollkommene Verse zu bilden; denn nur in den Augenblicken der Begeisterung ist auch die Kraft wirksam, die aus der Sprache schöne, freie, lebendige, rhythmische Gestalten bildet, und wer diese Kraft für eine mechanische Fertigkeit hält, irrt nicht weniger, als wer das Gedicht für ein Erzeugniss der Bemühung und des Verstandes ansieht.

Hier hat die Wissenschaft bloss zu untersuchen, wie weit der allgemeine Rhythmus durch den vorherbestimmten Rhythmus der Sprache und ihre Prosodie darstellbar sei, und wie der

allgemeine Rhythmus (den wir hier den poetischen nennen können) den Rhythmus der Sprache und die Prosodie modificire.

326.

Der bloss accentirte Vers-Rhythmus beachtet in der Sprache allein die Arsis und Thesis, ohne sich durch Quantität in seinem Gange aufhalten zu lassen. Da accentirte Rhythmen gewönlich bei Völkern entspringen, deren Sprache selbst kein, oder doch kein merkliches Quantitätverhältniss hat: so liegt in diesem Nichtachten der Quantität nichts befremdendes und keine Härte. Nur dann erscheint der Vers hart, wenn Arsis und Thesis des Wortrhythmus der Arsis und Thesis, welche der Vers verlangt, widersprechen.

327.

Einsylbige Worte zeigen sich in der Sprache weder als Arsis, noch als Thesis; daher sind sie in accentirten Rhythmen von gleichgültiger metrischer Beschaffenheit. Sie folgen bloss dem absoluten Rhythmus, und nehmen jede metrische Bestimmung an, die er verlangt. Durch Verwechselung des Accentes mit der Länge entstand aus diesem wahren Satze der ganz falsche: dass einsylbige Worte von gleichgültiger Quantität seyen, den Ramler nebst andern deutschen Verskünstlern aufstellte und befolgte. Indem

man nun quantitirende Verse bilden wollte, und in der Sprache nur Accentbestimmungen annahm, mussten natürlich die Verse, welche zwar den accentirenden Rhythmen analog, aber dennoch quantitirend sind, z. B. Hexameter, durch prosodische Härten höchst ungelenk, oder im entgegengesetzten Fall bis zur Dünnheit schwächlich werden, z. B.

án dem rieselnden Bách in dém Gemúrmel der Wéllen.

Diejenigen Verse aber, welchen, wegen des Wechsels der Momente verschiedener Ordnungen, die Analogie mit accentirten Rhythmen fremd ist, mussten ganz unmöglich für die Nachahmung scheinen, und überdies verkannte man selbst in den Originalen ihren Rhythmus, weil man die Quantität theils zu einseitig bestimmte, theils überhaupt nur als Accentverschiedenheit hörte.

328.

Wo einzig der Accent den Vers und die Sprache rhythmisch und metrisch bestimmt, da kommt allerdings auch dem logischen Accent einiger Einfluss auf das Metrum zu. Er kann zwar einer Sylbe nicht absolute Länge ertheilen; allein von Länge ist auch im accentirten Vers die Rede nicht. Indessen ertheilt er der Sylbe, auf welche er fällt, die Eigenschaft, sich, wenn sie auch an sich unbedeutend wäre, in

der Arsis des Verses zu halten. Allerdings findet man accentirte Verse, in welchen der Rhythmus die Sprache gewaltsam mit sich fortreisst, so, dass bloss der absolute Rhythmus herrscht, und kaum in mehrsylbigen Worten die Arsis des Wortes mit der Arsis des Verses verbunden wird. Die extemporirten Gesänge kriegerischer Völker mögen auch wohl in alter Zeit dem Rhythmus des Gesanges diese Gewalt über die Sprache gestattet haben. Dass aber die Harmonie des Sprachaccentes mit dem absoluten in accentirten Versen dem Kontrast beider vorzuziehen sei, kann wol nur Lust an Paradoxie bezweifeln.

329.

Die Gewalt des logischen Accentes in accentirten Versen hat zur natürlichen Folge, dass zweisylbige Worte von untergeordneter Bedeutung, im Tripeltakt, ihre Arsis der Hauptarsis des logisch accentirten Wortes unterordnen, und daher mit beiden Sylben thetisch — gleichsam als Accentpyrrhichien — erscheinen. Es ist also kein Fehler, was manche Kritiker, Accent und Quantität verwechselnd, tadeln, wenn zweisylbige Worte in accentirten Versen als dergleichen Accentpyrrhichien behandelt werden, z. B.

and in sad cypress let me be laid.
I am slain by a fair cruel maid. Shakesp.

Ihren Schleier hebt keines Sterblichen Hand.
Schiller.

Dass es keine Accent - Tribrachen (als Wortfüsse) geben könne, versteht sich von selbst, weil es keine andern Formen, als *áa* und *áaa*, im accentirten Metrum gibt.

330.

Je mehr eine Sprache Quantitätverhältnisse in sich ausbildet, um so mehr nehmen selbst die accentirenden Rhythmen in ihr neben der Accentbestimmung auch Quantitätbestimmungen an. So entsteht statt des geraden accentirten Metrum der trochäische Vers, wo die Kürze die Stelle der Thesis vertritt, und statt des ungeraden, der daktylische Vers, in beiden Fällen also quantitirend genommen, ein ungerades Metrum, allein die Quantität ist hier nicht im Metrum, sondern in der Prosodie vorhanden. Denn wie die Musik, welche im Gebiet des Accentes herrscht, die quantitirenden Rhythmen des Verses gern in accentirte transponirt, so übersetzt die prosodisch gebildete Sprache, die im Gebiet der Quantität mächtiger ist, die accentirten Rhythmen der Musik gern in quantitirende. Der Beweis zeigt sich auffallend in Gesängen, welche in accentirten Rhythmen, selbst bei trochäischem Sylbenmaas des Verses, doch den geraden Takt halten, (178.) z. B. Choräle. Dass

accentirende Verse neben quantitirenden auch in prosodisch gebildeten Sprachen fortdauern können, zeigt die Geschichte der lateinischen Sprache. Der Saturnische Vers erhielt sich im Saliarischen Gedicht noch zu Cicero's Zeit und die Antworten der Wahrsager, z. B.

Ludos minus diligenter factos pollutosque,

zeigen, dass man ihn zu feierlichen Gebräuchen noch lange beibehielt. Wahrscheinlich würde man auch unter den griechischen Versen accentirte antreffen, wenn man sie aufzufinden wüsste. Vielleicht — wenn eine Vermuthung hier erlaubt ist — erklären sich manche Formen quantitirender Verse nur aus einem Zurücktreten des Rhythmus in die Alterthümlichkeit der Accentbestimmung, wie manche der neuern Musik ungewönlich harmonische Fortschreitung an den Ernst des Alterthums erinnert, indem sie in der verschollenen Form einen Laut der einfachern Vorzeit hören lässt. Besonders charakteristisch in dieser Art scheint die Verlängung der Kürze vor der schliessenden Arsis zu seyn. Z. B.

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏓ –

Mit weithallendem Machtausruf,

oder:

⏓ – ⏑ – ⏓ –

Blutvolle Wahnsinnsthat:

denn die Korrektheit des quantitirenden Rhythmus verlangt bei der trochäischen Bewegung an dieser Stelle eine reine Kürze, wie etwa die moderne musikalische Skala von der Septime zur Oktave einen halben Ton verlangt. Die Abweichung von der Regel gibt hier, wie dort, den Charakter des Ernstes, und man kann die abweichende rhythmische Stellung so wenig im Allgemeinen regellos nennen, als den Schritt in die Oktave des Haupttons durch einen ganzen Ton.

331.

Quantitirende Rhythmen, die den accentirten analog sind, lassen sich, wie schon einigemal erwähnt ist, in accentirenden Sprachen gewissermaassen mittelst des Accentes nachbilden, indem der Accent die Stelle der Länge vertritt, und durch die accentlose Sylbe eine Kürze repräsentirt wird. Diese Art der Versbildung war unter den deutschen Dichtern üblich von der Zeit, wo Klopstock griechische Versgattungen und ihnen ähnliche Versmaasse einführte, bis auf Voss, der zuerst auf Quantität in der deutschen Sprache aufmerksam machte, und accentlose Längen anerkannte und selbst als Längen im Vers brauchte. Je mehr die Sprache ihre Quantitätbestimmung ausbildet und festsetzt, um so mehr schwindet auch das Analoge sol-

cher quantitirenden Rhythmen mit den accentirenden, und sie werden als völlig quantitirend in der prosodischen ausgebildeten Sprache wieder gegeben.

332.

Je mehr das Quantitätverhältniss in einer Sprache ausgebildet wird, um so mehr verschwinden in ihren Wörtern die Bestimmungen durch den Accent. Das Kriterium der höhern Ausbildung für Quantität ist, wie wir gesehen haben, die leichtere Empfänglichkeit für Position. Je weniger Konsonanten nöthig sind, um durch ihr Zusammentreffen Länge zu bewirken, um so höher ist die Empfänglichkeit einer Sprache überhaupt für Längen- und Kürzenbestimmung, sowol durch Position, als Vokalquantität, und um so veränderlicher sind deswegen besonders die Endsylben, die bald durch Zusammentreffen der Konsonanten lang, bald durch Nebeneinanderstellung der Vokale kurz werden. So entstehen oft Längen auf Sylben, welche in Ansehung des Wortaccentes ganz unbedeutend sind. Dieser wird also dadurch verdunkelt, und zwar um so mehr, je mehr die Quantitätverhältnisse in dem Worte sich auszeichnen.

333.

Denkt man sich dieses Steigern der Quantitätverhältnisse auf den höchsten Punkt getrie-

ben, so wär der Accent im Wort ganz aufgehoben, es fänd kein Wortrhythmus mehr Statt, und die Worte wären in unzusammenhängende Sylben zerlegt, die der absolute Rhythmus bloss als Längen und Kürzen zusammenstellte, ohne sich durch das ihm fremde Princip des Wortaccentes und Wortrhythmus gehindert zu finden. Dieses reine Extrem findet sich nun zwar in keiner der bekannten Sprachen (es würde auch die Sprache dem unmetrischen Gebrauch ganz entziehn); allein, je näher eine Sprache ihm steht, um so freier herrscht der absolute Rhythmus im Vers über den Wortrhythmus. Daher finden wir in der griechischen und lateinischen Sprache Sylben, die bloss zufällig durch Position lang sind, als Längen in der Hebung des Verses, während oft eine accentirte Sylbe, wegen ihrer Stellung vor einen Vokal, als unbedeutende Kürze in die Senkung des Taktes zu stehn kommt. Von den sehr musikalisch gebildeten neuern Sprachen, z. B. von der italischen, kann man auf eine ähnliche Art sagen, dass sie den Wortaccent in der Poesie aufheben, um den accentirten Rhythmus freie Gewalt über die Sprache zur Bildung des Verses zu lassen; daher denn der schon früher bemerkte Widerstreit des prosaischen Wortaccentes mit der Accentirung des Verses entsteht. Welches die Grenzen dieser Freiheit des accen-

tirten Rhythmus über die Sprache in den Gedichten der italischen Dichter seyen, ist eine für diesen Platz zu weitläuftige Untersuchung.

334.

Die deutsche Sprache steht durch ihr Positionverhältniss (308.) in der Mitte zwischen quantitirenden und accentirenden Sprachen. So lange sie nicht zu einem andern Positionverhältniss, durch Vermehrung oder Verminderung ihrer Konsonantenmasse, gelangt, ist dadurch auch das Verhältniss des absoluten Rhythmus im Vers zu dem Rhythmus in ihren Worten bestimmt.

Es entsteht nämlich dadurch die Forderung: dass in mehrsylbigen Worten keine von Natur kurze, und nur durch Position lange Sylbe als Länge in der Hebung des Verses stehn könne.

Dieser Satz ist nicht aus den besondern Eigenheiten der deutschen Sprache abstrahirt, sondern er gilt nothwendig von jeder Sprache, welche in der Mitte der accentirenden und quantitirenden Sprachen steht, und deswegen unter mehren Sprachen auch von der deutschen, welche diesen Platz durch das Verhältniss ihrer Konsonanten zu den Vokalen behauptet.

Schon aus diesem Grunde wär also der Klopstockische Spottvers:

Tönender sangen verborgene Nachtigallen,

und der des Heidelberger Kritikers:

Bothe, dein antikes Sylbenmaas, das du so empfiehlst;
Prüfe mit echt deutschem Geiste doch und kritischem,

gegen die Position in der deutschen Sprache, unpassend. Er würde auch eben so unpassend seyn, wenn die Position aus drei Konsonanten gebildet wär, z. B.:

Floh zagénd zum Gebirg, suchénd dort sichere Freistatt.

Denn die bezeichneten Sylben sind nur durch Stellung lang, und halten sich daher nicht als Längen in der Hebung des Verses. Wollte man den lateinischen Vers:

ill' inter sesè magna vi brachia tollunt

im Deutschen nachbilden, so könnte dieses nicht durch Positionlängen geschehn, z. B.:

Zeus schleudert zürnend tausend roth flammende Blitze;

dagegen halten sich ursprüngliche Längen, obschon in der Senkung des Wortes, sehr gut in des Verses Hebung:

Der mühsam Zukunft ausspäht, voll sorglicher Bangniss.

So gibt auch umgekehrt die Fähigkeit einer Sylbe, sich als Länge in der Hebung des Verses zu halten, ein Merkmal ihrer ursprünglichen Länge in der deutschen Sprache. Die End-

sylben der Wörter: Freiheit, Drangsal, Reichthum, Demuth, Ambos, Ankunft, Altan, Antlitz, Hoffnung, Frühling, Niemand, niemals, langsam, mannhaft, dreimal, mutvoll, singbar, arglos, vielfach und ähnliche, welche sich in des Verses Hebung als Längen halten, sollten niemals kurz gebraucht werden. Die Endsylbe end ist bloss in dem Wort Elend von absoluter Länge.

335.

Dieses sind im Allgemeinen die Grundsätze, auf welchen das Erscheinen des absoluten Rhythmus im Verse beruht. Der Beurtheiler eines Verses muss erwägen, ob er einen accentirenden, oder quantitirenden Rhythmus vor sich habe, und ob der Vers in einer accentirenden oder quantitirenden Sprache geschrieben sei. Ohne diese Rücksicht wird er, wie von mehren Theoretikern geschehn ist, an die eine Gattung Verse Forderungen machen, die nur die andere befriedigen kann; er wird mit dem Gefül in stetem Widerspruch sich befinden, und bei Verständigen seiner Ansicht, bei Voreiligen der Kritik überhaupt den Vorwurf der Pedanterei veranlassen.

Von der Cäsur.

336.

Was von den Formen der Rhythmen im Allgemeinen gesagt worden ist, und von ihrer bald lyrischen, bald deklamatorischen Verbindung, haben wir nun auf den Vers selbst anzuwenden.

Um die Ansicht zu erleichtern, betrachten wir den Vers als eine (einfache, oder verbundene) metrische Reihe, auf welche der Rhythmus seine verschiedenen Figuren zeichnet. Fallen die rhythmischen Figuren so, dass sie die metrischen Formen jener Reihe gleichsam dekken, so erkennen wir die vereinte Wirkung des metrischen und rhythmischen Princips, und nennen diese Verbindung, wie oben erwähnt ist, die lyrische, z. B.:

— — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — — ⏑ ⏑ | — ⏓

Horch, Nachtigallengesang schallt ferne vom Buchhain.

Decken sich hingegen die metrischen Formen nicht gegenseitig, z. B. in folgendem trochäischen Tetrameter:

— ⏑ — | — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —

Schöner blickt durch grüne Laubgewinde her des Mondes Licht,

so erkennen wir die verschiedene Wirksamkeit beider Principien, und nennen die Verbindung deklamatorisch.

337.

Die Gränze der rhythmischen Figur auf der metrischen Reihe, gleichsam ihr Umriss, der sie von dem übrigen Theil der metrischen Reihe abschneidet, (also der Punkt, wo die rhythmische Reihe auf der fortgehenden metrischen endiget,) heisst die *Cäsur*. Fällt diese Cäsur auf das *Ende* einer metrischen Periode, so begränzt sie einen Rhythmus, dessen Form die metrische Form deckt, in welchem also Metrum und Rhythmus wesentlich, vollkommen, oder lyrisch verbunden sind. Wir werden deswegen diese Cäsur die *lyrische* nennen, oder auch den *Abschnitt* des Verses. Fällt die Cäsur hingegen in die *Mitte* einer metrischen Reihe, wo also rhythmische und metrische Form nicht gleichen Schritt halten, so nennen wir sie die *deklamatorische* Cäsur, oder den *Einschnitt* des Verses.

338.

Die metrische Form ist vollendet, wenn die Hauptthesis der metrischen Periode getönt hat, denn z. B. ♩ ♪ ♩. ist eben so volle metrische Form, als ♩ ♪ ♩ ♪ — Es ist also lyrische Cäsur vorhanden, wenn der Rhythmus auf der Arsis des letzten Hauptmomentes schliesst, eben so wol, als wenn auch die Thesis dieses Momentes nachtönte. Der trochäische Tetrameter z. B.

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – || – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –
♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩. || ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩
Durch die Einsamkeit des Hains tönte dumpf der Klaggesang.

hat eben sowol lyrische Cäsur, (nur in einer andern Form), als der gewönliche:

– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ || – ⏑ – ⏓ | – ⏑ –
Armes Herz von namenloser Kümmerniss gepeiniget.
Voss.

Auch wird die lyrische Cäsur nicht aufgehoben, wenn die Thesis nach der Cäsur wirklich erscheint, aber als Auftakt des folgenden Rhythmus, z. B.:

⏓ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – || ⏓ | – – ⏑ ⏑ | – –
♪ | ♩. ♪. ♬ ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♪. ♬ ♪ | ♩. ♩
und voll stralet des Mondes Licht auf schönsinkenden Nachtthau.

Denn der Kretikus ist eben so gut volle metrische Form, als der Ditrochäus. Die Thesis ist ideell, während eine zweite Stimme gleichsam mit dem zweiten Rhythmus des Verses einsetzt.

339.

Man kann mithin die lyrischen Cäsuren wiederum eintheilen in unbewegliche und bewegliche. Durch die bewegliche Cäsur entsteht eine Mittelklasse zwischen lyrischen und deklamatorischen Versen. Ein Vers mit beweglicher lyrischer Cäsur ist z. B. der sotadi-

sche Vers, (so heisst nämlich der flüchtig ionische Vers im Niedertakt von vier Perioden):



ει και βασιλευς πεφυκας, ὡς θνητος ἀκουσον

Hell glänzen die Meereswellen, froh tanzend im Mondlicht



σοι τουτο γενεσθω φιλον, μηδαμως ἀτακτειν

Thetis winkt zu blauwogendem Wellenbad die Jungfrau



ὡς πενης θελων ἐχειν, και πλουσιος πλεον σχειν

Auf gewundner Muschel blässt ein kunsterfahrner Triton

zuweilen schweift er auch wol in die Gattung deklamatorischer Verse über, was jedoch bei seiner lebhaft markirten Bewegung durch den Vortrag des Sängers gemildert werden kann:



και το καλον λαισηΐον προβλημα χρωτος

Tönt' in dem Heer Schlachtliedgesang zu tapferm Angriff.

Der priapische Vers hingegen hat unbewegliche lyrische Cäsur:



Lieder tönen, es rauscht des Bergs rebenbekränzete Waldung

hunc lucum tibi dedico, consecroque Priape. Catull.

und ist gleichsam ein zur Ruhe gekommner sotadischer Vers, der sich bloss durch die unbewegliche Cäsur unterscheidet.

Unter Verse von feststehenden Cäsuren sollten allerdings nicht andre derselben Gattung gemischt werden, welche eine veränderte Cäsur haben, so würde unter trochäischen Tetrametern mit dem gewönlichen Abschnitt:

– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ || – ⏑ – ⏓ | – ⏑ –

Keine Macht vermag des Schicksals ernstem Schluss zu widerstehn,

folgender, mit veränderter Cäsur:

Darum strebe nie der Mensch, bethört von übermüthgem Wahn,

nicht wohl lauten, wiewol er an sich selbst nicht tadelswerth seyn möchte. Weniger störend ist es, wenn die lyrische Cäsur in die Zusammensetzung eines Wortes fällt:

Aus dem Abgrund tönt geheimnissvolles Schicksalswort empor,

und es ist bekannt, dass selbst Brechungen der Verse in der Zusammensetzung des Wortes Statt finden; nur breche man die Worte, wo es nicht auf komischen Effekt abgesehn ist, nicht so, dass die schliessende Hälfte für sich einen scheinbaren, dem beabsichtigten fremden Sinn gibt, was schon in der Wortstellung, auch ohne Brechung, felerhaft ist.

340.

Im deklamatorischen Vers findet keine bestimmte Cäsur Statt; sie wechselt durch alle Stellen des Verses. Beispiele geben der epische Hexameter:

> Glücklichen mehre das Glück, | und dem Unglückselgen die Hoffnung.
>
> Ringsher schallte das Feiergeläut, | und es schimmerte Sternglanz.

der iambische Trimeter, von welchem früher Beispiele angeführt sind, und mehre Versarten, die bald lyrisch, bald dramatisch gebildet werden.

341.

Indem wir behaupten, dass der Rhythmus sich bald in lyrischen Versen, mit der metrischen Reihe parallel und in gleichen Formen evolvire, bald in dramatischen, oder deklamatorischen Versen sich von ihr unabhängig, in ganz verschiedenen Formen, entwickele, so schreiben wir dadurch dem Rhythmus gleichsam eine freie Thätigkeit zu. Es fragt sich nun, wie diese freie Thätigkeit des Rhythmus entstehe? Wir nennen sie aber frei, in Beziehung auf die metrische Reihe, in der sie zwar erscheint, aber unabhängig von ihrer Evolution; denn sonst wär sie an die Formen dieser Reihe gebunden.

In dem absoluten Rhythmus unterscheiden wir zwar das rhythmische und metrische Prin-

cip (269.) und sehen auch in der Theorie schon die Möglichkeit, dass eine metrische Evolution durch ein ihr fremdes rhythmisches Princip bestimmt werden könne; allein wir sehen noch keinen Grund, dass diese Richtung eines rhythmischen Princips auf eine ihm fremde metrische Reihe wirklich werde.

Soll ein solcher Grund der Wirklichkeit eintreten, so kann er natürlich nicht in dem absoluten Rhythmus liegen; denn dieser evolvirt sich metrisch und rhythmisch gleichmässig, sondern er muss in dem Material liegen, durch welches der absolute Rhythmus zur Erscheinung kommt. In dieser Hinsicht ist das erwähnte fremde rhythmische Princip nothwendig, so wie es in Hinsicht auf die von ihm zu bestimmende Reihe, frei genannt worden ist.

Liegt in dem Material, welches dem Rhythmus zur Erscheinung dient, kein Gesetz, nach welchem es, seiner Natur nach, selbst eine Succession hervorbringt, so kann der absolute Rhythmns von ihm nicht beschränkt werden. Daher denn auch blosse Schallmomente (z. B. im Trommelschlag) sich dem absoluten Rhythmus ohne Widerstand fügen, und deswegen bloss Rhythmen darstellen, die sich gleichmässig und parallel mit dem Metrum entwickeln.

Liegt aber in jenem Material selbst schon ein Gesetz rhythmischer Evolution, so tritt die-

ses mit dem absoluten Rhythmus, dem es zur Erscheinung dienen soll, in Wechselwirkung.

In den Tönen zeigt sich die Harmonie als ein solches Gesetz rhythmischer Evolution. Man denke nur an die Auflösung der Dissonanz, die in einer Succession geschieht, wo also die Harmonie Grund einer melodischen Fortschreitung wird. Hier kann es geschehn, dass sich im Fortschritt der Harmonie eine andre rhythmische Figur evolvirt, als der darzustellende absolute Rhythmus verlangt. So kann z. B., wie man es oft in Sinfoniemenuetsätzen findet, in die Grundbewegung des Dreivierteltaktes durch die der harmonischen Fortschreitung eigne Bewegung ein Rhythmus im Zweivierteltakt entstehn.

342.

In der Sprache ist der Wortrhythmus und der Rhythmus logischer Sätze der Grund einer fremden rhythmischen Bewegung, oder das fremde Princip, welches in die metrische Evolution des absoluten darzustellenden Rhythmus seine Figuren zeichnet. Er ist mit einem Wort der Grund der Verscäsur. Der Rhythmus des logischen Satzes bildet die rhythmischen Hauptfiguren im Vers, der Wortrhythmus die beweglichen Glieder in jeder Hauptfigur. In dem Hexameter z. B.:

Weit umtönt von dem Feiergeläut, sank dämmernd der Abend

ist mit dem Wort **Feiergeläut** der erste Rhythmus beschlossen, oder: die rhythmische Hauptcäsur fällt nach **Feiergeläut**. Ausserdem bilden die Wortrhythmen:

Weit umtönt | von dem Feiergeläut

die kleinern Glieder des grössern rhythmischen Satzes, den wir also aus einem Moloss und einem Doppelanapäst zusammengesetzt finden.

Man sieht hieraus vorläufig, wie die Ungewissheit und der Streit mancher neuen Metriker, z. B. Hermann's, Seidler's, Böckh's und anderer, ob eine Sylbe Schlussthesis des ersten, oder Anfanganakrusis (Auftakt) des zweiten Rhythmus in einem Verse sei, bloss aus der Vermengung metrischer und rhythmischer Reihen, und aus dem unsichern Begriff von Rhythmus und von Cäsur entstehen konnte. Z. B. im Versschema:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – o – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

könnte die mit o bezeichnete Stelle diese doppelte Beziehung zulassen, und man könnte den Vers theilen, entweder:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

oder so:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Die metrischen Zeichen vermehren noch die

Verwirrung; denn sie können bedeuten, entweder:



oder auch:



Zu welchem Verstheile nun, in jeder dieser verschiedenen Messungen, die angezeigte Sylbe gehöre, zeigt die Cäsur des Verses, oder der Melodie, ganz unzweideutig. Heisst der Vers z. B.:

Uippiger grünte die Waldung, frölicher blühte die Flur,

so ist kein Zweifel, dass jene Sylbe Schlussthesis sei. In folgendem Vers hingegen:

Glockengeläutmelodie durchhallte den Feiergesang,

ist sie offenbar Auftakt. Diese Verschiedenheit ist bloss rhythmisch. In der metrischen Reihe ist jene Sylbe in allen Fällen Thesis, welche vom Rhythmus erst die Bestimmung als schliessend oder anfangend bekommt. Denn der Auftakt, wie oft gesagt, ist eine Thesis, deren Arsis nicht reell, sondern ideell vorhanden ist.

343.

Aus diesem Begriff der Cäsur folgt, dass mit jeder Cäsur ein logischer Satz und ein Wortrhythmius endet. Man kann diesen Satz nur dann als Regel ausdrücken, wenn von einer

bestimmten unveränderlichen Cäsur im absoluten Rhythmus die Rede ist, wo man verlangt, dass der Rhythmus der Worte und des Satzes mit dem absoluten Rhythmus gleichen Schritt halten solle. Dieses ist der Fall bei der lyrischen Cäsur.

Die Eigenschaft des lyrischen Rhythmus, dass seine rhythmische Form sich mit der metrischen gleichmässig entwickele, erscheint also für die lyrische Cäsur als Regel, deren Uiberschreitung den lyrischen Charakter des Verses schwächt, oder ganz zerstört.

344.

In Hinsicht des dramatischen Verses kann man obigen Satz nicht als Regel ausdrücken: das Ende eines Satzes, oder eines Wortes, müsse dahin fallen, wo im Vers eine Cäsur ist; denn überall, wo das Ende eines solchen Sprachrhythmus hinfällt, entsteht eben dadurch eine Cäsur. Hier gilt jener Satz nur verneinend ausgedrückt: Wo im dramatischen Vers die Cäsur nicht hinfallen darf, (nämlich an eine Stelle, die ihm lyrischen Charakter geben würde), da darf auch der logische Satz sich nicht endigen, ja nicht einmal ein unbezweifelter Wortrhythmus. Nicht zu empfehlen ist daher:

Als nun Alle beratheten, floh zu dem Walde der Jüngling,

wegen der Hauptcäsur, und;

Aber die schneeweissschimmernden lenkte der Fürst Erymantheus,

wegen des Wortrhythmus.

Wenn nun gleich der dramatische Vers nicht die symmetrische Eintheilung des lyrischen verträgt, so erfordern doch seine Glieder eine schickliche Gruppirung, wie vom Gemälde nicht architektonische Symmetrie gefordert wird, wol aber geschickte Anordnung der Figuren. Fehlerhaft ist in dieser Rücksicht die Nebeneinanderstellung von Rhythmenkolossen und Zwergen, was dem sonst so glücklichen und sorgsamen Versbildner, Baggesen, zuweilen begegnet, eben so fehlerhaft das Verschwimmen der Rhythmen in einander ohne bestimmte Contoure, und von der andern Seite die harten Umrisse, welche die Rhythmen durch Darstellung in bloss logischen kurzen Sätzen erhalten; doch kann selbst das, was im Allgemeinen fehlerhaft wär, durch den Gebrauch für Darstellung vorzüglich werden. Solche darstellende Verse sind z. B. der Vossische:

Bald, wie gedrängt Bergflut in Geklüft weint, weinte der Tonfall,

und der von Baggesen:

Und noch lang, als schwieg der Gesang, sang ferne der Nachklang.

Der Versbildner geht am sichersten, wenn er bei dem lyrischen Vers immer den Charakter

des Musikalischen, bei dem deklamatorischen Vers den des Pittoresken in Anordnung und Darstellung festzuhalten sucht.

345.

Wie viel Leben die Wortrhythmen dem deklamatorischen Vers, und eben so den deklamatorischen Gliedern lyrischer Verse (279.) geben, lässt sich schon aus diesem Wenigen vermuthen. Wortrhythmen kann man, um sich die Sache noch deutlicher zu machen, mit den musikalischen Notenfiguren vergleichen, die in denselben Hauch, oder in denselben Bogenstrich verbunden werden, nur dass jene für den Vers, der die grosse Mannichfaltigkeit musikalischer Abwechselung nicht hat, noch bedeutender werden.

Der Versbildner hat sich hierbei besonders vor Einförmigkeit zu hüten. Die am ersten sich darbietende Vorsichtregel ist ohne Zweifel diese, dass er die Wortrhythmen nicht mit den metrischen Füssen gleichen Schritt halten lasse. Sehr matt würde klingen:

Morgen | röthe | goldne | Frühe | unsre | Lieder | schallen | dir.

Diese matte Bewegung wird sogleich gehoben durch veränderte Wortfüsse:

Morgenroth, willkommner Lichtstral, Lobgesang erschalle dir!

Auch in Füssen, die nicht mit dem Metrum

gleichen Schritt halten, ist Einförmigkeit zu vermeiden. Unleidlich klingt:

. . . wo rings um
Schroffe Gestade des Meeres, die Wogen gewaltig erbrausten,

weil fünf Amfibrachen unmittelbar auf einander folgen. Verbessert wird der Vers durch wechselnde und kraftvollere Wortfüsse. Z. B.:

Schroffe Gestadfelshöhn unermüdlicher Wogentumult braust.

Schon im elegischen Pentameter ist die Stellung der Wortfüsse:

–◡ | ◡–◡ | ◡– || –◡ | ◡–◡ | ◡–
Tönen im grünen Gebüsch Lieder zur Feier der Braut,

nicht zu loben, weil der Amfibrach jedem Theile seinen Charakter und dem Ganzen dadurch Einförmigkeit gewährt. Vorzuziehn ist:

Frühlingslauben enthallt bräutlicher Feiergesang.

346.

Nicht bloss Einförmigkeit ist zu vermeiden; auch vor schwachen und tändelnden Wortfüssen muss der Versbildner sich hüten, besonders dann, wo es kraftvolle Darstellung gilt. Zu solchen schwächlichen Wortfüssen gehört vor andern der Amfibrachys, der zwar iambische und trochäische Bewegung vereinigt, aber, weil seine Länge beiden Bewegungen zur Stütze dienen soll, beide Charaktere nur verwischt. Er

gibt der rhythmischen Figur etwas Nebulistisches, was sie entstellt, wo es um charakteristische Gestalt zu thun ist. Selbst grössern Wortfüssen theilt er diese Eigenschaft mit. Man vergleiche folgende Wortrhythmen, die sämmtlich elegische Schlussvershälften bilden:

Meereskorallengezweig
Allerbeseligerin,
Statuenjugendlichkeit,
Feierlichkeitmelodie,
Felsengestadlabirint,
Volkstiranneimonument.

Der erste ist, wegen des in ihm enthaltenen Amfibrachys, der schwächste; der letzte, wegen des Doppelanapästen, der heftigste. So hängt von der Zusammenfügung der Elemente der Charakter der ganzen Figur ab.

347.

Auch die Stellung der Wortrhythmen im Vers ist nicht zu vernachlässigen, und es ist darüber schon früher im Vorbeigehen gesprochen worden. Im deklamatorischen Vers steht ein, der metrischen Versform gleicher, Wortfuss nicht wol auf dieser metrischen Form, eben so wenig in deklamatorischen Vershälften lyrischer Verse. Nicht gut ist deswegen:

Schattenreiche, grauenvolle, grabesdunkle Mitternacht.

In quantitirenden Versen wird die Bewegung sehr gehoben, wenn der Wortaccent mit der

Arsis des Verses kontrastirt. Denn indem die Arsis des Verses der Thesis des Wortes, und umgekehrt, die Arsis des Wortes der Thesis des Verses Kraft mittheilt, gewinnen beide an Energie, und der Vers bekommt dadurch einen festern, kraftvollern Gang. Der Vers von Voss:

> Düsterer zog Sturmnacht, graunvoll rings wogte das Meer auf,

im Gegensatz der natürlichen Stellung:

> Düstere Sturmnacht zog, und graunvoll wogte das Meer auf,

ist hinlänglich bekannt.

348.

Energie gewinnt auch der Vers und Würde durch grosse mehrsylbige Wortfüsse. Es müssen dieses nicht eben aufgeschwollene zeilengestreckte Wortkolosse seyn, indessen wird auch niemand behaupten, dass ein in viel Sylben zersplitterter Vers, z. B.:

> Golden erglänzet das Schloss umringt mit Säulen von Marmor,

so voll töne, als wenn er in grössern Wortrhythmen sich bewegt, z. B.:

> Goldenen Fürstenpallasts schönprangende Marmorunsäulung.

Unter einander geworfene grosse und kleine Wortfüsse ohne schickliche Gruppirung machen indessen auch einen Uibelstand, und daher ist

der Pentameterausgang in einen einzigen Wortfuss nicht leicht passend, wenn nicht die erste Hälfte auch volltönend auftrat, z. B.:

Neige den Oelbaumzweig, Friedeverkündigerin.

Ganz zu vermeiden, wo es nicht Parodie gilt, sind Wortkolosse, die den Begriff der einzelnen Worte darin nicht verstärken, z. B.:

Hochzeitvermälungsfestlichkeitaufzug der Braut,

füllt beinah den ganzen, übrigens regelrechten, Trimeter, sagt aber nicht mehr, als das kurze: Brautzug. Dieses sind schwülstige Wortblasen, die, ausser der Parodie, den Vers entstellen. Etwas anderes sind Zusammensetzungen, die durch Zusammendrängung zweier Begriffe den Sinn beider Worte im zusammengesetzten verstärken. So sagt frohaufrauschende Meerflut mehr, als das getrennte: froh aufrauschende Meerflut, schon dadurch, dass es das Rauschen und die Flut mehr und zu stärkerer Leidenschaft personificirt.

349.

Uibrigens sieht man, dass Wortrhythmen nur in deklamatorischer Verbindung mit einander stehn, und nicht einer den andern als seine Thesis erzeugt. Ganz willkürlich und unhaltbar ist daher Hermann's Behauptung: man dürfe mit vielsylbigen Worten den Hexameter

und Pentameter nicht schliessen: weil sonst die letzte Reihe im Vers grösser, als die vorhergehende würde. Sie beweiset nichts, als dass Hermann zwischen metrischen und rhythmischen Reihen nicht zu unterscheiden verstand. Die Griechen hatten und liebten sogar Verse, in welchen die Wortfüsse in arithmetischer Progression wachsen, wie z. B. im homerischen:

ὦ μακαρ Ἀτρειδη, μοιρηγενες, ὀλβιοδαιμον,

Spes Deus aeternae stationis conciliator,

Steigt aufwärts ausbreitend ergrünende Blätterumkränzung.

Man nannte diese Verse Keulenverse (rhopalicos) weil sie, gleich einer Keule, (*ῥοπαλον*) nach oben zu anschwellen. Möge dieses Spielerei seyn, so zeigt doch das homerische Beispiel, dass, wo der Vers nicht aus müssiger Künstelei in diese Kolbenform gezwungen wird, gegen die Fortschreitung in wachsenden Wortfüssen nichts einzuwenden sey.

350.

Das Ende einer metrischen Reihe, als solcher, macht keine Cäsur. Nur dann findet an einer solchen Stelle Cäsur Statt, wenn das Ende der metrischen Reihe zugleich Ende einer rhythmischen Reihe ist, z. B.:

— ◡ — ◡ | — ◡ — ◡

Mädchenrose, Liebesblume. Tiek.

Die metrische Reihe braucht daher nicht mit

weil man in ihr, als letzter Sylbe, das Maas nicht bemerke. Um die Sache genau in das Auge zu fassen, müssen wir also vor Allem von dem Maas der letzten Sylbe in rhythmischen und metrischen Reihen sprechen.

Von dem Maas der letzten Sylbe in rhythmischen Reihen.

353.

Ehe wir die Meinungen Andrer über diesen Gegenstand anführen und widerlegen, wird es gut seyn, die Sache nach ihrer wahren Beschaffenheit zu betrachten. Fremde Meinungen werden sich dann historischerweise anzeigen lassen, um ihre Irrthümer zu widerlegen.

354.

Wenn eine rhythmische Reihe (von der metrischen ist hier nicht die Rede) in der Arsis schliesst, z. B.:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

mächtiges Orgelgetön,

so kommt die Quantität einer solchen Schlusssylbe gar nicht in Betrachtung. Denn da sie als blosse Arsis erscheint, so liegt bloss die Möglichkeit eines metrischen Quantitätverhältnisses in ihr; weil aber diese Arsis schliesst, und keine Thesis aus sich entwickelt, so kommt jenes metrische Quantitätverhältniss nicht zur

Wirklichkeit. Es bleibt mithin diesem Schlussmoment der bloss arsische Charakter, der zwar dem Metrum angehört, aber ohne Quantität. Befremden wird dieses Niemand, der sich erinnert, dass in accentirten Rhythmen Arsis und metrisches Verhältniss ohne Quantität überhaupt Statt findet. Es gilt dabei gleichviel, ob die schliessende Arsis die Hauptarsis einer metrischen Periode, oder die Arsis eines zerfällten Hauptmomentes sei, sobald sie sich nur als Arsis charakterisirt, indem sie durch eine Thesis von der vorhergehenden Arsis getrennt ist. Z. B. in dem Rhythmus:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓

schwebte sie flüchtiger auf,

kann die letzte Arsis eben so richtig eine Kürze seyn:

schwebte die Flüchtigere.

Denn die vorhergehenden metrischen Momente bestimmen zwar ihre *Qualität* als Arsis, aber um *Quantität* zu haben, müssten Momente folgen, was hier nicht möglich ist, da sie als *Schluss*arsis betrachtet wird. Diese Eigenschaft der Schlussarsis gibt ihr daher nur Möglichkeit der Quantität, und eben deswegen Unbestimmtheit; denn durch Folge der Momente kann sie eben sowol zur Länge werden:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

schwebte die Flüchtige fern im Gewölk,

als zur Kürze:



schwebte die Flüchtige zu dem Gewölk.

In Musikzeichen kann diese Unbestimmtheit nicht ausgedrückt werden, weil man die ganze Periode (den Takt) mit ideellen Zeitmomenten, (Pausen) ausfüllt. Hierdurch bekommt jene Schlussarsis eine Folge von Momenten, die, wenn sie auch ideell sind, doch die Zeit bestimmen. Der reelle Rhythmus schliesst daher mit der Arsis, die ideellen Momente bestimmen ihr aber eine Quantität, die jedoch vor dieser Bestimmung willkürlich ist. Wir bezeichnen deswegen, wo wir uns der Musikzeichen bedienen, diese unbestimmte Stellen durch das Zeichen 𝅘𝅥𝅮, welches dem metrischen ⏓ analog ist. Z. B.:



Flutenbesänftigerin.

355.

Wenn wir behaupten, die schliessende Arsis eines Rhythmus sei ohne bestimmte Quantität, so beziehet sich dieses nur auf den Rhythmus, welchen sie beschliesst. In Beziehung auf einen Vers, in dessen Mitte vielleicht der rhythmische Schluss vorkommt, hat jene Schlussstelle allerdings ihre bestimmte Quantität auf eben die

Art, wie überhaupt, wenn die Periode mit ideellen Momenten ausgefüllt wird, und so tritt also der Fall ein, dass eine metrische Länge von einer prosodischen Kürze repräsentirt werden kann, z. B.:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ⏑̄ 𝄾 — | — — | — ◡ ◡ | — —

Omnia vincit amor, et nos cedamus amori. Virg.

— — | — — | — ◡ ◡ | ⏑̄ 𝄾 — | — ◡ ◡ | — —

Ostentans artem pariter, arcumque sonantem. Ders.

Will man die prosodische Quantität mit dem metrischen Verhältniss vereinigt ausdrücken, so erfüllt man das, in der Quantität der Sylbe Fehlende, durch eine Pause:

♩ ♩ | ♩ ♪ ♪ | ♪ 𝄾 ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ 𝄾

Nec, quae praeteriit, iterum revocabitur unda. Ovid.

Man würde mithin sehr irren, wenn man, solcher prosodischen Kürzen wegen, welche die Stelle metrischer Längen (im Vers) vertreten, ein andres Maas des Verses zu finden glaubte, und z. B. den Hexameter so:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ◡ — | — — | — ◡ ◡ | — —

Omnia vincit amor, et nos cedamus amori,

messen wollte. Dieses fällt auf; gleichwol messen die Metriker andre Verse eben so irrig, weil sie die prosodische Quantität von der metrischen nicht unterscheiden, und die Pause, welche nach der Kürze, wenn man sie metrisch betrachtet, fallen muss, nicht anerkennen.

356.

So wie wir jetzt die Unbestimmtheit der schliessenden Arsis erklärt haben, muss der Satz verstanden werden, den manche Theoretiker aufstellen: dass die Cäsur eine kurze Sylbe lang machen könne.

Die gewönliche Erklärung der Cäsur ist nämlich, dass sie der Einschnitt sey, den das Ende eines Wortes in einen Zeitfuss mache, z. B.

— ◡ ◡ | — , — | — , ◡ ◡ | — , — | — ◡ , ◡ | — —

Itali-am cur-su peti-tis, ven-tisque vo-catis.
Virgil.

Wolkenem-por auf-stürmt das Ge-schrei, furchtbare Verwüstung.

Wär nun der Satz richtig, dass Cäsur in diesem Sinne die kurze Sylbe lang mache, so müsste folgender Hexameter auch richtig seyn.

Feierli-cher tön-ten Lie-der, prei-send die Be-glückteru.

Niemand aber wird sich bei diesen Längen beruhigen, weil nicht wirkliche Rhythmen, sondern bloss untergeordnete Theile von Rhythmen schliessen. Die Schlusssylbe des Wortes Lieder beschliesst zwar einen Hauptrhythmus; da sie aber in der Thesis des Wortrhythmus steht, so kann sie im Deutschen Vers wegen des Einflusses des Accentes nicht in der Arsis des Verses als Länge (selbst als Kürze nur mit Mühe) sich halten. Anders ist es mit

der Schlusssylbe des Wortes: Feierlicher, das sich in choriambischer Bewegung aussprechen lässt, wo dann die Endsylbe als Arsis die Kürze statt der Länge gestattet. So hält sich dieses Wort im Vers, wo es den Rhythmus beschliesst, z. B.:

Glockengeläut scholl feierlicher: Schon nahte der Festzug,

wie das griechische:

αἰδοιος τε μοι ἐσσι, φιλε ἑκυρε, δεινος τε,
Homer.

nicht aber:

Feierlicher scholl Glockengeläut,

und so bewährt sich die Richtigkeit der von uns gegebenen Ansicht.

357.

Was die Dichter, dem Gefül gemäs, ausübten, ward von den Grammatikern zwar bemerkt, aber ohne dieses Gefül in einseitiger Reflexion aufgefasst. Sie bemerkten die unbestimmte Sylbe zwar richtig am Schluss der rhythmischen Reihe; es entging ihnen aber, dass der Schluss auf der Arsis der Grund sei, warum diese Sylbe keine Quantität haben könne. So stellten sie den Satz auf: die letzte Sylbe einer Reihe (im Allgemeinen) sei von unbestimmter Quantität, und Hermann, um die Sache nicht unerklärt zu lassen, setzt hinzu: In der letzten Sylbe werde das Maas ohnehin nicht bemerkt, weil nichts darauf folge, die Poeten thuen daher Recht daran,

wenn sie mit der Quantität der Endsylbe es nicht so genau nehmen, als bei den andern Sylben. Allerdings eine etwas zu bequeme Erklärungsart für eine Theorie, die sich mit so viel Ernst und Strenge ankündigt, als die Hermannsche! Doch wär diese Bequemlichkeit nicht so sehr zu tadeln, entstünden nur nicht aus ihr die grössten Willkürlichkeiten und Irrthümer, durch die sich überhaupt Hermann's Theorie vor allen andern auszeichnet.

358.

Nach den Grammatikern und Hermann ist die letzte Sylbe einer Reihe (metrische und rhythmische Reihen werden von dem neuen Theoretiker, wie von den ältern, nicht unterschieden) von unbestimmter Quantität, d. h., sie kann lang seyn, wo das Metrum sie kurz verlangt (⏒) und kurz, wo das Metrum Länge fordert (⏓). Von dem zweiten Fall haben wir eben gesprochen. Der erste Satz hingegen: dass die kurze Endsylbe einer Reihe unbestimmt sei, und deswegen an ihrer Stelle die Länge zulasse, ist durchaus falsch, sobald von *rhythmischen* Reihen, (nicht von metrischen,) die Rede ist.

359.

Hier zeigt sich nun die Verworrenheit der Hermannischen Theorie, die aus der Unklarheit

der Begriffe von Reihe über die ganze Metrik sich verbreitet. Es ist nöthig, darauf aufmerksam zu machen, da die Filologen auf den Hermannischen Sätzen auszuruhen scheinen, und die Wissenschaft durch ihn für geschlossen halten. Wir werden nachweisen, wie die Hermannische Theorie die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit des Begriffes von Reihe gebraucht, um bald dieses, bald jenes, nachdem es der Gegenstand erfordert, daraus abzuleiten. Wir heben hier nur etliche seiner Sätze aus, und stellen sie gegen einander.

„Cäsur heisst jeder Ort in einem Verse, wo eine Reihe sich endiget." Hdb. d. Metrik. §. 87.

„Wo sich eine Reihe im Rhythmus des Verses endigt, da muss auch eine Reihe im Rhythmus der Worte, mithin ein Wort geendigt werden." Das. §. 89.

„Die letzte Sylbe einer jeden Reihe ist unbestimmt." Das. §. 46.

„Daher ist es auch die letzte Sylbe der trochäischen Dipodie." Das. §. 48. 108.

Nothwendige Folgerung hieraus ist, dass, weil die trochäische Dipodie sich durch die unbestimmte Endsylbe als vollendete Reihe ankündigt, auch jedesmal ein Wort mit der letzten Sylbe der Dipodie schliessen müsse. Gleichwol ist allgemein bekannt, dass gerade die be-

sten trochäischen Verse solche sind, in welchen nicht jede Dipodie mit dem Ende eines Wortes schliesst, z. B.

Εἰ τι μη δαιμων παλαιος νυν μεθεστηκε στρατῳ.
Aesch.

Wenn des Glücks uralter Dämon nicht vom Heer
treulos entwich.

Hier endigt mit der ersten und dritten Dipodie das Wort nicht; gleichwol steht zu Ende beider Dipodien die lange Sylbe statt der kurzen. Ist nun also die trochäische Dipodie eine Reihe, oder ist sie keine? Und steht die lange Sylbe statt der kurzen zu Ende der ersten und dritten Dipodie am Ende der Reihe, oder in der Mitte? So ist die Hermannische Theorie mit sich selbst uneins!

An sich ist die Sache sehr leicht zu erklären. Die trochäische Dipodie ist eine metrische Reihe. Ihr Ende macht, wo es nicht zugleich eine rhythmische Reihe beschliesst, keine Cäsur. Die Schlusssylbe einer metrischen Reihe nimmt aber, aus Gründen, welche in dem folgenden Abschnitt erläutert werden, die prosodische Länge statt der Kürze an. Da nun der Schluss der metrischen Reihe, weil er keine Cäsur macht, nicht mit dem Ende eines Wortes zusammenzufallen braucht, so kann die Länge statt der Kürze auf der Schlusssylbe der Periode, mitten im Wort und mitten in der

rhythmischen Reihe Statt finden, wie unzälige Beispiele künftig beweisen werden.

Trift die rhythmische Reihe mit der metrischen im Schluss durch lyrische Cäsur zusammen, z. B.:

ὦ πατρας Θηβης ἐνοικοι,

Als der Abendthau herabsank,

so ist allerdings auch die kurze Endsylbe der rhythmischen Reihe durch eine lange Sylbe repräsentirt worden; allein diese Länge gehört der metrischen Reihe an, nicht der rhythmischen.

360.

Dass dieses so sei, erhellt noch mehr aus Folgendem:

Unter den Cäsuren des heroischen Verses wird von allen Theoretikern (auch von Hermann) die: *κατα τριτον τροχαιον* genannt. Sie fällt nach der zweiten Sylbe des dritten Fusses, wenn er ein Daktylus ist:

– ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – ⏑, ⏑ | – ⏑⏑ | – ⏑ ⏑ | – –

παντας γαρ φιλεεσκεν, ὁδῳ ἐπι οἰκια ναιων.
Homer.

Flog sie hinein zu der Stube, wo schon mit dem Greise der Jüngling. Voss.

Ist hier nun eine Cäsur, so ist hier auch nach Hermann das Ende einer Reihe, und ist hier das Ende einer Reihe, so findet auch hier, nach demselben Metriker, die unbestimmte Sylbe

Statt, folglich müsste der Hexameter diese Form dulden:

– ⏑̄⏑̄ | – ⏑ ⏑ | – ⏑̄ , ⏑ | – ⏑̄⏑̄ | – ⏑ ⏑ | – –

Furchtbar heulte die Windbraut, und hoch auf schäumte die Brandung,

die keinen Vertheidiger finden dürfte.

Eben so kommt im iambischen Trimeter die Cäsur vor:

⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ , – | ⏓ – ⏑ –

βωμοισι παμφλεκτοισιν· ἐκ δε θυματων. Soph.

Zweileibger, unwirthbarer, rosshufwandelnder.

Hier steht ebenfalls die unbestimmte Sylbe in der Mitte des Wortes (*παμφλεκτοισιν*) und des Rhythmus; die Endsylbe der rhythmischen Reihe hingegen behält das bestimmte Maas der Kürze; denn folgenden Trimeter:

⏓ – ⏑ – | ⏑ – ⏓ , – | ⏓ – ⏑ –

Leicht wird die Last des Unglücks, trägt ein Mann es leicht,

möchten wol wenige vertheidigen, und Hermann selbst nicht; wiewol ihn die Theorie von der unbestimmten Endsylbe vollkommen rechtfertiget.

361.

Niemals ist also die Schlusssylbe einer rhythmischen Reihe im Allgemeinen von unbestimmter Quantität. Sie duldet nur die Kürze statt

der Länge, wenn sie auf eine Arsis im Verse fällt, und die Länge statt der Kürze, wenn sie zugleich Schlusssylbe einer metrischen Reihe ist. Es wär fast unbegreiflich, wie sich dieser Irrthum bei den offenbarsten Beweisen vom Gegentheil in den Cäsuren des Hexameters, Trimeters und andrer Verse hat erhalten können, wenn nicht eben die Unklarheit des Begriffes von Reihe in der Hermannischen Metrik solche Irrthümer begünstigte. Denn Reihe bedeutet bei ihm bald so viel als Rhythmus, bald einen Bestandtheil des Rhythmus (§. 68.) so, dass nirgends ein bestimmter Begriff davon zu treffen ist.

Hermann sucht zwar einige Widersprüche seiner Theorie dadurch zu heben, dass er zwischen periodischen Reihen und nicht periodischen unterscheidet. Periodische Reihen nennt er solche, die von gleicher Länge sind, z. B. (§. 37.):

ˊ ‿ – ‿ – ‿

Romuli nepotes,

oder von abnehmender, z. B.:

ˊ ‿ ‿ ‿ – ‿ ‿ – ‿

Pinifer Olympus et Ossa;

denn hier habe die erste Arsis den stärksten Ictus, und die folgenden Reihen fliessen ganz leicht aus der ersten so, dass das Gehör selbst

den Zusammenhang und die Causalverbindung derselben wahrzunehmen scheint. Nichtperiodische Reihen hingegen nennt Hermann solche, die nicht aus der ersten Arsis hervorgehen, sondern deren jede, weil sie grösser als die vorhergehende ist, mit einer neuen Arsis anhebt, z. B.

–́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑

Rex Olympie caelicola.

Solche Reihen könne man nicht sprechen, ohne bei jeder Arsis mit einem neuen ictus eine neue Reihe anzufangen. Allein dieser Unterschied ist nur scheinbar, die Reihe:

– ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

besteht eben so wenig aus abnehmend, als diese:

– ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑

aus zunehmend langen Reihen, alle, in beiden grössern enthaltenen kleinern Reihen sind sich vollkommen gleich, und nur die unzweckmässige metrische Bezeichnung täuscht mit dem der Ungleichheit. Ihr Maas ist:

– ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

♪. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩ ♪

Pinifer Olympus et Ossa,

Nieder zu dem Haine der Barden,

und von der andern:

– ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑

♩ ♪ | ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♪ 𝄾

Rex Olympie caelicola,

und so wär die Hermannische Unterscheidung der Reihen schon in sich selbst grundlos. Wär aber auch der Unterschied nicht bloss scheinbar, so würde er doch durch Hermanns Anwendung zu einem bloss willkürlichen. Denn, wenn Reihen von gleicher Länge, so viel man nur will (§. 38.) in eine periodische Reihe verbunden werden können, warum ist denn der trochäische Vers:

– ◡ – ⏓ | – ◡ – ⏓ | – ◡ – ⏓ | – ◡ –

nicht eine einzige periodische Reihe, sondern in vier dergleichen abgetheilt, deren jede die unbestimmte Endsylbe hat? Und wenn der Vers nicht Eine Reihe seyn soll, warum ist nicht jede einzelne Reihe (– ◡) selbstständig, sondern nur zwei und zwei (– ◡ – ◡)? Dieses wird auf einmal aus der blossen Empirie beantwortet (§. 48.): „weil nämlich trochäische Verse nach Dipodien gemessen werden, die mithin nur am Ende der zweiten Reihe (– ◡ – ⏓) die unbestimmte Sylbe zulassen.“ Allein die Anapästen werden auch nach Dipodien gemessen; gleichwol soll nicht mitten im System, sondern nur am Ende desselben (§. 280.) die unbestimmte Endsylbe Statt finden. Wollte man sagen, dies sei die Natur des Systems, so stehn wieder die trochäischen Systeme entgegen, wo jede Dipodie die unbestimmte Endsylbe hat.

So zeigen sich überall die Widersprüche der Hermannischen Metrik, wenn man sie tiefer, als auf der Oberfläche betrachtet.

Jetzt wird es nöthig seyn, zu untersuchen, woher die lange Sylbe statt der kurzen am Schluss der metrischen Reihen entstehe.

Von dem Maas der letzten Sylbe in metrischen Reihen.

362.

Eine rhythmische Reihe ist mit der Cäsur geschlossen. Sie ist ein Ganzes, das, selbständig, für sich besteht. In ihr selbst liegt kein Grund eines Weiterstrebens über die Cäsur hinaus; man kann also nicht sagen, eine rhythmische Reihe erzeuge aus sich eine andre, so wie die Arsis eine Thesis erzeugt. Der Rhythmus z. B.:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Alles gewährt Kühnheit,

kann für sich allein stehn; es kann ihm aber auch ein andrer folgen, als:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓

und den Wagenden schützen die Götter,

oder ein andrer:
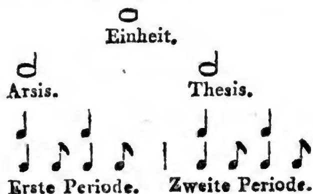
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Wagende schützet das Glück;

im Rhythmus ist also kein Grund vorhanden, dass noch ein Rhythmus folge und welcher.

Sollen Rhythmen als mit einander verbunden wahrgenommen werden, so liegt der Grund ausser ihnen, nämlich im Metrum, welches die Rhythmen bald lyrisch, bald deklamatorisch vereinigt.

363.

Was uns die Wahrnehmung an vorhandenen Rhythmen zeigt, fanden wir schon früher, als wir die Natur beider ursprünglich verbundenen Principien, des Rhythmischen und des Metrischen, betrachteten. Das rhythmische Princip zeigte sich nämlich als das formende, begränzende. Was aber begränzt, kann nicht zugleich den Grund des Hinausstrebens über die Gränze enthalten. Entgegengesetzt zeigte sich schon früher das metrische Princip (269.), als das ausdehnende. Die metrische Periode ist zwar ein Ganzes, allein sie lässt sich wieder als Arsis zu einer Thesis betrachten, indem die ganze Periode als Entwickelung der Arsis gedacht wird, in welche ursprüngliche die rhythmische Einheit sich nebst einer Thesis, welche die folgende Periode bildet, zerlegte:



Dieses Verhältniss des Zusammenhangs zweier Perioden, oder die Erzeugung der zweiten aus der ersten, erkennen wir zwar theoretisch, allein im Vers soll es sinnlich anschaulich dargestellt werden, so wie das Verhältniss der Arsis zur Thesis überhaupt. Die hervorbringende Periode muss also den Charakter der Kraft gegen die zweite ausdrücken, und da dem Anfang der Periode unmittelbar die Thesis zuvorgeht, so wird gefordert, dass diese Thesis die Kraft ausdrücke, welche die folgende metrische Periode erzeugt. In der Dipodie also:



soll die mit dem Häckchen bezeichnete Note (♪) jene hervorbringende Kraft ausdrücken. Sie soll metrischer Weise Thesis bleiben (schlechter Taktheil), soll aber dabei, ohne metrische Arsis zu werden, bloss das Intensive der Arsis, die Kraft, wahrnehmen lassen.

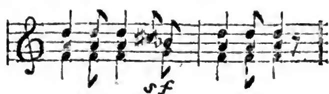
564.

Sehn wir von den Worten des Verses ab, und halten uns bloss an die einfachere Erscheinung des Metrum in Tönen, so löset sich diese Aufgabe sehr leicht. Die bezeichnete thetische Stelle erhält kräftigeren Anschlag, und schliesst sich, um das Hervorbringende noch mehr auszudrücken, durch Bindung an die folgende Ar-

sis der neuen Periode. Man überzeugt sich davon leicht, ohne noch auf Musik Rücksicht zu nehmen, indem man den Trommelschlag beobachtet:



Die Musik braucht zu diesem Ausdruck das sforzando, ebenfalls die Bindung, und auch wol die Kraft der Dissonanz. Z. B.



Der beabsichtigte Ausdruck wird hierdurch erreicht, aber es fällt in die Augen, dass die metrische Quantität der gehobenen Stelle nicht verändert wird. Sie bleibt Kürze, wie sie der Natur des Metrum nach seyn soll.

364.

Die Prosodie der Sprache bedient sich, um dieses sforzando in dem Vers auszudrücken, des Mittels, das sie in ihrem Gebiet dazu findet. Wie der stärkere Ton gleichsam ein Aggregat von Tönen ist, deren Gehalt sich in einen einzigen concentrirt, so concentrirt die Sprache in der langen Sylbe den Gehalt mehrer kurzen, wie wir denn auch den langen Vokal als Summe zweier, oder dreier kurzen betrachtet haben. Indem nun die prosodische

Länge im Vers an die Stelle der metrischen Kürze gesetzt wird, so erhält sie, ganz nach allgemeinem mechanischen Gesetz, das an Kraft zugesetzt, was sie an der Zeit, die sie prosodisch erfüllen sollte, in dieser Stelle der metrischen Kürze aufgeben muss. Die prosodische Länge in der Zeit der metrischen Kürze ausgesprochen, ist also gleich dem sforzando in der Musik.

365.

Hieraus folgt unwidersprechlich, dass die prosodische Länge, welche die metrische Kürze repräsentirt, im Verse durchaus nicht das Maas der Länge, sondern der Kürze habe. Eben darin besteht auch ihre ganze Wirksamkeit und ihr ästhetischer Charakter, dass sie den Gehalt einer Länge in die Zeit einer Kürze zusammendrängt. Es ist daher ein Irrthum, wenn Voss (Zeitmess. S. 185.) den trochäischen Dimeter, wegen des Spondeus im Viervierteltakt;



Bürgerwohlfahrt sann er rastlos;

und eben so den iambischen Trimeter:



Arbeite mutvoll, Träge flieht Glückseligkeit,

messen will. Das Maas bleibt allezeit der Sechsachteltakt;



Schwer drückt geheimnissvoller Weissagungen Last.

Die bezeichneten Stellen haben bloss repräsentirende Länge, d. h., sie sind zwar prosodisch lang, haben aber im Vers das Maas der Kürze. Wenn der Deklamator, der überhaupt nicht scharf skandiren soll, diese Länge nicht im strengsten Maas der Kürze ausspricht, sondern zuweilen (wenn keine Cäsur unmittelbar vorhergeht) der Länge des Trochäen etwas abbricht, um es der kraftvollen Kürze zuzusetzen, so ändert dieses das eigentliche Maas des Verses nicht; auch lässt sich dieses Davon- und Dazuthun nicht berechnen, eben, weil es Sache der deklamatorischen Kunst ist. Metrisch bleibt das Maas dieser repräsentirenden Länge allezeit das der Kürze.

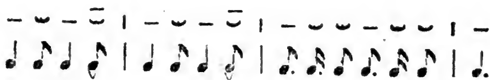
566.

Es ist auffallend, dass Hermann das wahre Maas dieser repräsentirenden Länge, wenn auch nicht den Grund der Repräsentation, an einem Orte einzusehen scheint, während er doch, wo von der wirklichen Messung solcher Sylben die Rede ist, seine eigne Meinung vergisst, und ihnen das Maas zweizeitiger Längen zutheilt.

Er sagt nämlich (De Metris S. 29.): nullo numeri dispendio in fine ordinum promiscue longa vel brevis syllaba poni potest, quae qui-

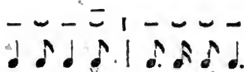
dem hac semper mensura esse creditur, quam numerus exigit; und eben so (Metrik §. 48. S. 22.): Man sieht leicht, dass die ganze Lehre von der unbestimmten Sylbe sich eigentlich bloss auf die Prosodie bezieht. Denn durch den Rhythmus ist natürlich das Maas dieser Stelle eben so genau, wie das der übrigen, bestimmt, und sie mag in dem Worte, das an einer solchen Sylbe (Stelle?) steht, lang oder kurz seyn, so hat sie doch in dem Verse nur das vom Rhythmus bestimmte Maas.

Gleichwol misst Hermann (Vorrede S. XXIII.), um seine Meinung von der Taktlosigkeit der Rhythmen durchzusetzen, in einer Stelle des Pindarus alle repräsentirenden Längen eines trochäischen Verses als zweizeitig; wodurch denn freilich jenes taktlose Gewirr entstehn muss, das uns die Metriker als unbegreifliche Schönheit anrühmen. Wie Hermann jene Stelle des Pindarus, seiner Meinung nach, für die Musik bequem macht, ist früher gezeigt worden. Jetzt wird das wahre Maas und der Rhythmus dieser Stelle begreiflich seyn, nämlich:



χρυσεα φορμιγξ Ἀπολλωνος και ἰοπλοκαμων,

Froh begrüsst Wohllaut des Frühlings blütengefeierten Tanz,



συνδικον Μοισαν κτεανον,

Fluss und Wald rauscht jubelnd im Chor,

oder, wenn man den Satz als zusammenhängenden Vers betrachtet:



χρυσεα φορμιγξ Ἀπολλωνος και ἰοπλοκαμων συνδικον Μοισαν κτεανον,

(vergl. wegen des vorletzten Taktes 388 ff.)

wodurch in der, angeblich taktlosen, Reihe, der wirkliche Takt zum Vorschein kommt. So darf man sich auf die Theorie und das Gehör der sprachgelehrten, aber musiklosen Metriker verlassen!

367.

Verse, in welchen dieser Zusammenhang der Perioden nicht anschaulich gemacht werden kann, weil die rhythmische Form auf der Arsis schliesst, und die Thesis nur ideell im Punkt vernehmen lässt, erscheinen daher immer von etwas lockerm Zusammenhang und fast abgestossen. Dahin gehören die kretischen und choriambischen. Vielleicht fühlte Horatius, dass in choriambischen Rhythmen deswegen auch der Wortrhythmus choriambischen Schritt halten müsse, und beobachtete darum die choriambische Cäsur im asklepiadischen Vers, dem er

choriambisch dachte, sorgfältiger, als die Griechen.

368.

Dieser Zusammenhang der metrischen Reihen, durch die Kraft der verbindenden Thesis (♪), findet, der Natur der Sache nach, nur dann Statt, wenn mit der ersten metrischen Reihe nicht zugleich eine rhythmische Reihe sich endigt, sondern der Rhythmus vielmehr aus einer Periode in die folgende übergreift. Denn endigte sich der Rhythmus mit der metrischen Reihe gleichförmig, so wären beide Perioden nicht sowol mit einander verbunden, als vielmehr in lyrischer Antithese. Z. B. in dem Dimeter:

– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡

Morgenröthe, goldne Frühe,

sind beide Perioden in lyrischer Antithese; in folgender hingegen:

– ◡ – ⏓ | –, ◡ – ◡

Stille Nachtwallfahrt der Jungfraun,

wo der Rhythmus nicht mit der Periode schliesst, sind sie durch die Kraft der Thesis anschaulich verbunden.

369.

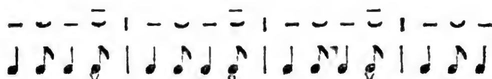
Wenn mit der metrischen Reihe zugleich eine rhythmische schliesst, so ist diese Reihe vollkommen geschlossen. Gewönlich findet dieser Hauptschluss Statt am Ende des Verses, oder

eines solchen Verstheiles, der mit dem andern in lyrischer Antithese steht. Wie nun die Schlussthesis verbundener Perioden den Charakter des Weiterstrebens, des Hervorbringens einer neuen Periode, annimmt, so hat die Schlussthesis der Periode in der lyrischen Antithese den Charakter des Vollendeten, Beschlossenen, Ruhenden; denn der Rhythmus begränzt das Metrum an der Stelle, wo es selbst sein Ziel gefunden hat, und beide Principe sind zu ihrer ursprünglichen Vereinigung zurückgekehrt.

Wie aber jenes Weiterstreben und Hervorbringen einer neuen Periode anschaulich werden musste, so auch dieses Ruhen des vollendeten rhythmischen Satzes.

Dieses Anschaulichwerden besteht darin, dass der Schluss des Rhythmus die ursprüngliche, bestimmunglose Urform, in welcher noch Metrum und Rhythmus ungetrennt liegt, hören lässt. In dieser Urform erscheint der Rhythmus bloss als Bild und Gegenbild, mithin frei von Quantitätbestimmungen. Die Schlussthesis muss also hier ebenfalls quantitätlos erscheinen, bloss als Nachhall der Arsis. Wo nun die Arsis eine Länge ist, da wird ihr auch die Thesis als thetische Länge nachhallen. Allein, weil die nachgebildete Urform des Rhythmus quantitätlos ist, so kann diese nachhallende thetische Länge nur

eine prosodische Länge seyn, während sie im Verse selbst nur das Maas hat, welches das Metrum des Verses fordert. Wir werden diese Art der repräsentirenden Länge mit dem Zeichen ♪ bemerken, um sie von der (363.) früher bemerkten zu unterscheiden. Z. B.:



Morgenroth, willkommner Lichtstral, sei mir andachtvoll gegrüsst.

370.

Es kann nur bei einem flüchtigen Uiberblick auffallend scheinen, dass vorwärtsstrebende Thätigkeit und schliessende Ruhe gleichmässig durch prosodische Länge anschaulich gemacht werden sollen. Denn bei genauem Aufmerken unterscheidet man bald den verschiedenen Charakter dieser Längen. Die kräftige übertönt die Arsis, welcher sie nachfolgt, weil sie gewaltig an die folgende andringt, und den Grund ihres Entstehens ausspricht. Deswegen liebt diese Stelle besonders eine Länge, welche in der Arsis des Wortrhythmus steht. Besser ist z. B.:

Rings umher graunvolle Wildniss,

als:

Rings die furchtbaröde Wildniss;

denn die Commissur des Worts: furchtbaröde fällt auf den Schluss der Periode, und die

Thesis im Wort: furchtbar auf die thetische Stelle im Metrum. Daher klingt etwas von lyrischer Cäsur durch, welches dem Fortschreitenden gerade entgegengesetzt ist. Die ruhende Länge hingegen liebt thetische Längen im Wortrhythmus, weil sie der Arsis als schwacher Widerklang nachhallen soll, z. B.:

Uiberall umtönt von Wohllaut.

Dieser Charakter des Nachhallens ist so wirksam, dass er selbst die fehlende lyrische Cäsur ersetzt, z. B.:

Als um Mitternacht die schicksalvolle Kriegsarbeit begann.

Ein geschickter Rhapsode wird den Unterschied dieser beiden Arten repräsentirender Längen niemals verfehlen.

371.

In diesem Charakter der nachhallenden Länge liegt wahrscheinlich der Grund, warum im iambischen Trimeter statt des vierten Trochäen nicht gern ein spondeischer Wortfuss, oder Wortausgang, gesetzt wird. Der Vers würde nämlich bei der gewönlichen Cäsur nach dem zweiten Trochäen, zum zweitenmale lyrisch geschlossen, und verlör den iambischen und sogar den dramatischen Charakter. Nicht gut ist daher:

φασιν κακιστους οἱ πονηροι τους καλους,
Feindselges Bündniss schliesst zum Aufruhr jede Stadt,

und besser die Stellung:

Bald schliesst zum Aufruhr jede Stadt feindselgen Bund.

Deswegen will man auch, wenn man diese Cäsur nicht ganz vermeiden kann, doch den vollen lyrischen Schluss nicht durch die Länge noch hörbarer machen, und zieht an dieser Stelle den Trochäus dem Spondeus vor, z. B.:

ψυχρος ποτ' αὐτων θερμον ἁιμα πιεται, Sofokl.

Mit jeder Gattin wird die Reue dir vermält,

trennt man diese nachhallende Thesis von ihrer Arsis durch eine Cäsur, so wird der lyrische Charakter des Schlusses gestört, was in der oft angeführten Cäsur des heroischen Verses:

Schönheit selbst und Geschlecht gibt Alles der grosse Monarch: Gold,

der Fall ist, und in allen andern Versen mit thetischem Schluss, z. B.:

ὡς πενης θελων ἐχειν, και πλουσιος πλεον σχειν.

372.

Da diese repräsentirende Länge nur auf der Schlusssylbe einer (metrischen) Reihe vorkommen kann, wie die repräsentirende Kürze nur auf der Schlusssylbe einer (rhythmischen) Reihe in der Arsis vorkommt, so wurden die Metriker, die beide Arten von Reihen nichts unterschieden, zu der Meinung verleitet, die Schlusssylbe sei überhaupt von unbestimmter Quantität, und Hermann hat für die Länge, wie für die Kürze,

den Erklärunggrund, dass man am Ende der Reihe den Verstoss gegen die Regel nicht bemerke, und der Dichter doch nichts davon haben würde, wenn er sie noch so pünktlich befolgte. Das erinnert freilich an die Verstösse gegen den reinen Satz in der Musik, die manche Komponisten sich erlauben, weil sie, an manchen Stellen, ihrem Ausdruck nach, „sich mit durchfressen.“ Bemerkenswerther aber ist folgendes: Bekanntlich lassen die Poetiker (z. B. Horatius) den Dichtern die Spondeen (welche durch repräsentirende Längen entstehn) in iambischen und trochäischen Versen nicht bloss als nicht auffallende und deswegen verzeihliche Verstösse gegen die Regel hingehn, sondern sie fordern sie von ihnen als Bedingung der Schönheit und Würde des Verses, besonders des tragischen, den sie bitter tadeln, wenn er dieser Zierde ermangelt. Lässt sich nun wol ein durchschlüpfender Fehler als Zierde denken, oder ist wol die Theorie gründlich zu nennen, welche Schönheiten des Verses (und zwar nicht scherzhafte Naivetäten, oder Parodieen) aus Verstössen gegen die Richtigkeit erklärt, die man nur an dem Ort, wo sie verschuldet werden, nicht bemerkt?

373.

Die repräsentirende Länge auf der Schlussthesis der metrischen Reihe gehört, wie wir ge-

sehn haben, nicht sowol der Richtigkeit, als vielmehr der Schönheit des Verses an. Sie wird also dann unstatthaft seyn, wenn der Charakter, den sie darstellen soll, nicht im Verse vorhanden ist. Dieser Fall tritt ein, wenn der Periode, die als hervorbringend gedacht wird, nicht eine ganze Periode folgt, sondern nur ein Moment derselben. Hier würde die Schlussthesis, wenn sie die Länge annehmen wollte, eine Kraft darstellen, die zur Entwickelung eines einzigen Momentes unverhältnissmässig gross scheint, z. B.

— ◡́ — ◡̄ | —
banger Angstausruf,

und zugleich würde die Häufung der Längen, besonders in thetischen Schlüssen, dem Verse ein aufgeschwollnes, ungeschicktes Ansehn geben, z. B.:

— ◡ — ◡̄ | — —
heilge Festnachtwallfahrt.

In solchen Fällen kann daher die Länge auf der Schlusssylbe der Periode nicht Statt finden. Deswegen verliert aber die Periode nicht den anschaulichen Ausdruck des Hervorbringens, sondern sein charakteristisches Zeichen tritt nur um eine thetische Stelle zurück, wie auch der Wortaccent bei Verlängerung des Wortes oft seine eigentliche Stelle verlässt, z. B.:

– ⏒ – ⏑ | –
Angstausruf ertönt,

oder:

– ⏒ – ⏑ | – –
unwirthbare Felskluft.

Die Anwendung dieser Sätze auf den Vers zeigt sich bald. Im Tetrameter:

– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ –
Wenn des Glücks uralter Dämon nicht vom Heer treulos entwich,

steht jede repräsentirende Länge am Schluss der Periode, und die Stellung:

– ⏒ – ⏑ | – ⏑ –
nicht treulos vom Heer entwich,

wär fehlerhaft. Man verkürze aber den Vers:

– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏒ – ⏑ | –
Wenn des Glücks uralter Dämon nicht treulos entwich,

so ist diese Stellung in der zweiten Hälfte:

– ⏒ – ⏑ | –
nicht treulos entwich,

richtig, und die Länge auf der Schlusssylbe der Periode wär fehlerhaft.

Durch diese Rückung der repräsentirenden Länge entsteht die Form der Dipodie – – – ⏑, die man nur nicht als allgemeine Form, sondern bloss als bedingte betrachten darf, um nicht über ihre Natur und Bedeutung zu irren.

374.

Was hier vom Ende des Verses gesagt ist, darf man nicht auf das Ende einer rhythmischen Reihe in dem Vers beziehn; denn indem der Vers nach dem Ende jener rhythmischen Reihe noch fortgeht, erzeugt die Periode nicht bloss das zum Schluss des Rhythmus nöthige Stück, sondern die ganze Periode des fortschreitenden Verses. Der Rhythmus z. B.:

– ⏑ – ⏓ | –
Sank geläutdurchtönt,

ist im Tetrameteranfang vollkommen richtig; denn die Periode geht fort:

– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓
Sank geläutdurchtönt der Abend.

Oft wird man daher die Unregelmässigkeit eines Verses nur scheinbar finden, indem ein solcher Schluss nicht dem Ende eines Verses, sondern nur einem Rhythmus in demselben angehörte, z. B.:

⏓ – – ⏓ –
⏓ – ⏑ – –
Dort hallt Wehklagruf,
aus öder Felskluft,

ist ein einziger Vers:

⏓ | – – ⏓ | – ⏓ – ⏑ | – –
♪ | ♩. ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩

der in dem eben Gesagten seine völlige Erklärung findet.

375.

In bacchischen und palimbacchischen Versen:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –

Die Anmuth, o Jungfraun, gewinnt mehr, denn Schönheit, Voss,

würde die Länge auf jeder Schlusssylbe der Perioden der Schönheit des Verses Eintrag thun, indem alle Mannichfaltigkeit gestört, und sogar die Verwechselung mit molossischer Bewegung möglich würde:

⏓ | – – ⏓ | – – ⏓ | – – ⏓ | – –

Wo sich der Vers lyrisch in zwei Hälften theilt:

⏓ | – – ⏑ | – – || ⏓ | – – ⏑ | – –

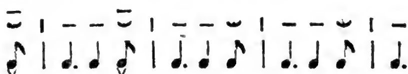
Dort lebt ohne Mühsal ein frohsinnges Bergvolk,

da gilt von der lyrischen Vershälfte dasselbe, was vom ganzen Vers gilt, nämlich: das Ende darf mit Längen nicht überhäuft werden, und die Sylbe vor dem Schluss, dem arsischen, wie dem thetischen, muss die natürliche Quantität behalten. Ist diese lyrische Theilung nicht vorhanden, so wird sich der Dichter, wie jeder andre Künstler, vor Uiberladung mit dem Charakteristischen zu hüten haben. Der Vers:

⏓ – – ⏓ – – ⏑ – – ⏑ –

den man für einen dochmischen mit zwei Kre-

tikern schliessenden Vers ansehn könnte, zeigt sich bald als ein bacchischer:



κλυεις φθεγματος βουκερω παρθενου,

Dort flammt ohne Rast rothe Glut himmelan;

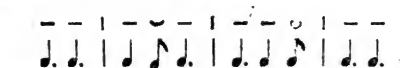
und so ist die etwas sonderbare Form des Dochmiers ⏑̄ – – ⏑̄ – gewiss nur sehr selten vorhanden, wo sie dann bloss als ein rhythmisches Zurücktreten in die Alterthümlichkeit des Accentes zu betrachten ist. (330.)

376.

Wir haben die letzte Sylbe der metrischen Periode jetzt als ursprüngliche Kürze betrachtet. Die Uibersicht der metrischen Formen zeigt aber, dass diese Thesis auch als ursprüngliche Länge vorkommen kann, nämlich in der Form: 𝅘𝅥. 𝅘𝅥. wo beide Hauptmomente der Periode unzerfällt bleiben. Denn wär das erste Moment zerfällt, z. B. in der kretischen Form (𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥.), so nähme die Hauptthesis gegen die vorhergehende Thesis zweiter Ordnung arsischen Charakter an; man könnte also nicht sagen: sie sei lange Thesis. Was nun von der Dipodie gilt, versteht sich auch von der Tripodie, wo die lange Thesis in den Formen: 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥. 𝅘𝅥. und 𝅘𝅥. 𝅘𝅥. 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 vorkommt.

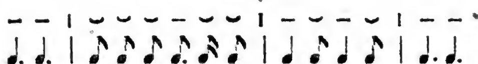
377.

Da diese Thesis ursprünglich lang ist, so hat sie schon den Charakter des Fortstrebens, welcher der ursprünglich kurzen Thesis erst durch die repräsentirende Länge beigelegt wird. Wo also jene in der Mitte einer rhythmischen Reihe vorkommt, da bleibt sie zwar unverändert, sie muss aber ihre Länge prosodisch streng behaupten, z. B.



τουτῳ δεσποτας μυοιας κε-κλημαι,

Wehmutvolles Lied trostloser Sehnsucht,



ῥησιν δεδομενην ἀγαϑην φυλασσε σαυτῳ,

Aufschwingt zu dem Olymp sich in mächtgem Flug die Kühnheit,

sonst würde sie den Vers verwirren, z. B.:



Deines Volkes Ruf,

noch mehr, wenn der Wortrhythmus über die Periode wegreicht:.



Eichenkranz belohnt.

Zur Hebung dieser Thesis dient indessen noch die Wortstellung, indem eine stark accentirte, und der folgenden sich anschliessende lange Sylbe den Platz der Thesis erfüllt.

378.

Wenn diese lange Thesis zugleich auf das Ende einer rhythmischen Reihe fällt, z. B.

— ⏑ — ⏑ ⏑ | — — | — ⏑ — ⏑ ⏑ | —
Kränzt die Locken mit Efeu, füllt die Becher mit Wein,

so ist durch die lyrische Cäsur die Reihe vollkommen geschlossen, und der Rhythmus ist erfüllt, sobald die Thesis angeschlagen ist. Ob sie am Schluss des Rhythmus ihren ganzen Zeitgehalt erfülle, ist für den Rhythmus gleichgültig und das Metrum ersetzt das an dem realen Moment fehlende durch Pausen. Die lange Thesis kann also in lyrischer Cäsur durch eine Kürze repräsentirt werden, ohne dass Rhythmus oder Metrum dadurch gestört wird. Dasselbe aber, was von der lyrischen Cäsur gilt, ist eben auch von dem Ende des ganzen Verses gültig. In obigem Vers z. B. könnte die erste Hälfte, statt:

Kränzt die Locken mit Efeu,

eben so richtig heissen:

— ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏓
Kränzt die Locken mit Rosen,

wiewol weniger schön und volltönend. Eben so kann am Ende des Verses:

— — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — — ⏑ ⏑ | — ⏓
Frohrauschend empfängt das Gewog weissschäumender Meerflut,

statt des Spondeus: Meerflut, der Trochäus: Fluten stehen, aber der Vers verliert, wenn auch nicht die Richtigkeit, doch die Volltönigkeit.

379.

Im tripodischen Metrum findet dasselbe Statt: der Rhythmus:



Wenn kalter Nordhauch,

verträgt am Schluss die Kürze:



Wenn frostge Stürme.

Daher findet man beide Formen im Alcäischen Vers:



Wenn süsser Wohllaut über die Fluren zieht,
und Silberquellen, froh der Entfesselung,

die Kürze aber nur in lyrischer Cäsur. Die Stellung:

Gern wohnt in Blütenhainen die Nachtigall,
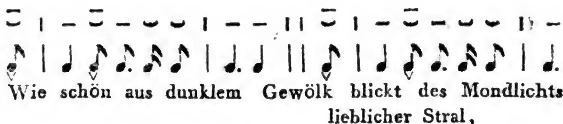
stört, oder verdunkelt doch, selbst im Munde des geschicktesten Rhapsoden, die wahre Messung. Hingegen:

Gern wohnt in Frühlingshainen die Nachtigall,

hält sich in dem tripodischen Maas, wiewol die Cäsur übergangen ist.

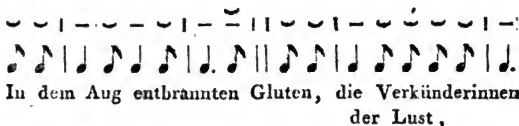
380.

Die Richtigkeit der Sache wird noch deutlicher an Beispielen im Auftakt. Im epionischen Vers:



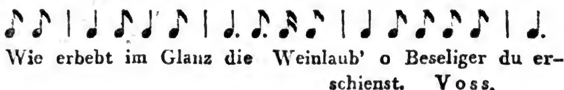
Wie schön aus dunklem Gewölk blickt des Mondlichts lieblicher Stral,

nimmt schon der einfache Auftakt eine der drei Zeiten weg, welche die lange Thesis erfüllen sollte. Bei zweisylbigem Auftakt, z. B. im galliambischen Vers:



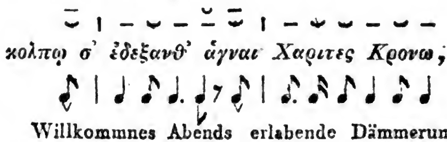
In dem Aug entbrannten Gluten, die Verkünderinnen der Lust,

ist die Kürze selbst durch das Metrum gerechtfertigt, wiewol immer die Länge vorzüglicher bleibt:



Wie erbebt im Glanz die Weinlaub' o Beseliger du erschienst. Voss.

So erklären sich manche Verse sehr leicht, welche die Metriker zu den sonderbarsten Hypothesen verleiteten, z. B.:



κολπῳ σ' ἐδεξανθ' ἁγναι Χαριτες Κρονῳ,

Willkommnes Abends erlabende Dämmerung,

wo Hermann die beiden nebeneinanderstehenden unbestimmten Sylben durch die von ihm ausgedachte Basis (De Metris. S. 217.)

◡ – ◡ – | ·· ·· | – ◡ ◡ – ◡ ⏓

zu erklären sucht. Ob der Metriker hierbei wol hören mochte, was er bezeichnete?

Dass die Verkürzung dieser von Natur langen Thesis dem Vers eine Schönheit entzieht, statt ihm eine neue zu ertheilen, ist schon erinnert worden.

Vom Maas der Endsylbe des flüchtigen Daktylus am Schluss metrischer und rhythmischer Reihen.

381.

Die Schlussthesis der metrischen Reihe kommt nicht bloss in der spondeischen (♩. ♩.) und trochäischen (♩ ♪ ♩ ♪), sondern auch in der tribrachischen und flüchtig daktylischen Form vor.

382.

Die tribrachische Form ist nicht als Grundform von Versen, sondern nur im Wechsel mit Trochäen und andern Formen bekannt. So wechselt z. B. der trochäische Vers:

– ◡ – ⏓ | – ◡ – ⏓

Durch des Lieds anmuthgen Wohllaut,

an jeder Stelle mit Tribrachen, indem die Länge des Trochäen sich in zwei Kürzen auflöset

◡́ ◡ ◡ – ◡̄ | – ◡ – ◡̄

In des Gesangs anmuthgem Wohllaut.

Es fragt sich nun, ob die Schlussthesis der metrischen Periode auch dann die repräsentirende Länge annehme, wenn der letzte Trochäus tribrachische Form angenommen hat? z. B.:

– ◡ ◡́ ◡ ◡̄ | – ◡ – ◡̄

Schwebte zu der lichtvollen Sternbahn;

◡̄ | – ◡ ◡́ ◡ ◡̄ | – ◡ ◡́ ◡ ◡̄ | – ◡ ◡́ ◡ ◡ | – ◡̄

που μοι τα ἰα, που μοι τα ῥοδα που μοι τα καλα σελινα

wenn dieser letzte Vers iambisches Maas überhaupt hat, wie Böckh behauptet. Im fortgehenden Rhythmus findet diese Länge allerdings Statt, und so ist der Ausdruck der Theoretiker zu verstehn, dass in den gleichen Stellen trochäischer Verse (dem zweiten, vierten, sechsten Trochäen u. s. f.) der Anapäst statt des Trochäus Statt habe. Der Ausdruck ist freilich nicht der glücklichste; denn, da man gewönlich die Kürzen des Anapäst im Auftakt (◡ ◡ | –) hört, so klingt es sonderbar, dass der Anapäst den Trochäus repräsentiren solle.

383.

In der lyrischen Cäsur hingegen würde überhaupt die Auflösung der Arsis den ganzen Schluss entstellen; denn der Charakter der Thesis ist hier Nachhall, welcher durch das Zerstückeln der Arsis aufgehoben wird, z. B.:

– ◡ – ◡̄ | – ◡ ◡́ ◡ –

Uiberall umtönt von M e l o d i e.

Gelehrten Künsteleien dieser Art werden wir immer das einfache: umtönt von W o h l l a u t, vorziehn. Auch ohne die lange Endsylbe schwächt die aufgelösete Arsis schon den Charakter des thetischen lyrischen Schlusses, z. B.:

– ◡ – ◡̄ | – ◡ ◡́ ◡ ◡ | – ◡ – ◡̄ | – ◡ –

Grössre stets und k r i e g e r i s c h e r e Haufen drängt der Feind heran.

Daher dürfte diese Stellung nicht leicht bei vollem lyrischen Schluss, am wenigsten in dem Ende des Verses zu brauchen seyn, z. B. im Schluss anapästischer Systeme:

◡ ◡ – ◡̄ ◡ – ◡ ◡ ◡̄ –

in den Staub hinstürzte den O b e l i s k.

384.

Dass der flüchtige Daktylus des Tribrachys Stelle vertrete, ist früher schon oft bemerkt worden; er findet daher auf jeder Stelle der Periode anstatt des Trochäen sich ein z. B.:

— ◡ — ◡̄ | — ◡ — ◡̄ | — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ —

χρησεν οἰκηστηρα Βαττον καρποφορου λιβυας ἱεραν ,
Pindar.

Mit dem Zwillington des Waldhorns wechselte fröhlicher
Doppelgesang,

nicht bloss am Schluss der Periode, wie manche gemeint haben, indem sie ihn aus der Auflösung des Spondeus statt des Trochäus:

◡◡
— ◡ — ◡̄

irrigerweise erklärten. Denn da diese Länge das Maas der Kürze, also Eine Zeit hat, so kann sie nicht in zwei einzeitige Kürzen aufgelöset werden. Es fragt sich aber hier wieder, ob der Daktylus am Ende der Periode auf der letzten Kürze, gleich dem Tribrachys, den er repräsentirt, die Länge annehme? Z. B.:

— ◡ — ◡ ◡̄ | — ◡ — ◡̄

Bunter Blüten**reichthum** des Frühlings.

Man hört den Mislaut bald. Buntes **Blüten**gefild hält sich im Vers, goldner **Fruchtreichthum** gleichfalls. Die Endlänge im Daktylus zeigt sich also dem Gehör als unstatthaft. Dass:

— ◡ — ◡ ◡̄ | — ◡ — ◡̄

Müde Rosse bergauf sich abmühn,

im Verse sich halte, werden nur die behaupten, welchen ein steigender Spondeus (**bergauf**) mit dem Iambus (**hinauf**) gleich tönt. Richtiger ist:

Müht bergauf sich das matte Saumross.

Der Grund liegt in der Natur des flüchtigen Daktylus, der schon alle Kraft in seiner ersten Arsis versammelt hat, und daher ohne Uiberladung und Widerstreit nicht auch die letzte Sylbe verstärken darf. Wie die Periode sich dennoch als hervorbringend charakterisirt, wird bald näher bestimmt werden. Uiberhaupt schliessen sich die flüchtigen Daktylen schon von selbst lebhafter, als die Trochäen an die folgende Arsis an, so, dass in der daktylischen Form bereits der Charakter des Fortschreitenden anschaulich dargestellt ist.

385.

Eine andre Frage ist: ob die Schlusssylbe in flüchtig daktylischen R h y t h m e n unbestimmt sei, und also die Länge statt der Kürze gestatte? Z. B.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡̄

Ruft zu dem heiligen Kampfe das Vaterland.

Die Theoretiker behaupten es, nach ihrer Regel: die Endsylbe der Reihe (ob metrisch, ob rhythmisch, unterscheiden sie nicht) sei unbestimmt. Die Dichter haben auch wirklich dieser Freiheit sich bedient, z. B.:

– ◡̄ ◡̄ – ◡ ◡ | – ◡̄ ◡̄ – ◡ ◡̄ | – ◡ – ◡ | – –

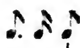
και βησσας ὀρεων δυσπαιπαλους, οἱος ἠν ἐφ᾽ ἡβης,

und für solche Freiheiten lässt sich allerdings nichts als die Hermannische Bequemlichkeitsregel anführen: dass sie hingehen mögen, wo man sie nicht sehr bemerkt.

Wir würden indessen den Virtuosen mit Grund tadeln, der die letzte Note der Figur:



oder:



nicht kurz abfertigte, sondern mit einem langen Bogenstrich gleichsam darauf ausruhete. Sollten wir also am Dichter rühmlich finden, oder uns dabei beruhigen, wenn er anstatt:

Lippen, wie glühender Morgen erröthende,

nach jener Freiheit:

Lippen, geröthet, wie glühender Morgenstrahl;

hören liess? — Der Unterschied ist wohl ziemlich vernehmbar, und wer hören kann, wird sich von Hermann nicht überreden lassen, man höre den Unterschied zwischen Länge und Kürze an dieser Stelle nicht. Weniger auffallend ist es freilich, wenn eine Positionlänge, oder doch eine nicht gedehnte, sondern scharfe Länge schliesst, z. B.:

Blickte das Auge, so mild und so liebevoll.

Doch wird ein geschickter Versbildner selbst solche Stellungen nur als Ausnahme und nur

dann gebrauchen, wenn er der grössern Korrektheit grössere Schönheiten des Ausdruckes opfern müsste; denn vom Dichter verlangt man mit Recht eine solche Gewandtheit im Denken, und eine solche Vertrautheit mit der Sprache, dass ihm die Gedanken ohne langes Sinnen gleich im anständigen Wortgewande erscheinen. Oder würden wir die Ungeschicktheit dessen rühmen, der, anders als im Scherz, ein Sonnet mit dem Reimwort Mensch anfangen wollte, und dann sich quälte, weil er, selbst mit der Diogeneslaterne aller Wörterbücher, kein Gegenstück in der Sprache finden könnte? Horatius scheint dieses gefühlt zu haben; wenigstens vermeidet er sorgfältig in der Ode (I. 4.):

Solvitur acris hiems grata vice veris et favoni,

die lange Endsylbe des letzten Daktylus. Hieraus widerlegt sich auch die Hermannische Theorie des sinkenden Ionikers. Nach diesem Metriker nämlich soll jeder ionische Fuss seinen eignen Rhythmus haben, und durch keine periodische Reihe mit dem andern zusammenhängen; deswegen soll das Maas der Endsylbe des ionischen Fusses unbestimmt seyn, und der Ioniker mithin diese Form: ⏗ ⏗ ⏑ – annehmen, wodurch denn der Ioniker zugleich der trochäischen Dipodie (– ⏑ – ⏑) und der iambischen (⏑́ ⏗ ⏑ –) gleichgesetzt wird. Auf diese Art

wird also nicht allein der Endsylbe des Ionikers in einem **Rhythmus** die unbestimmte Sylbe gestattet, z. B.:

–́ ◡ –́ ◡ –́ –́ ◡ ◡̄ | – ◡ – ◡ – ◡

και το μη παρον μη θελειν· ουδε γαρ σον ἐστιν,

(auf dieselbe Art, wie in obigem Beispiele: *δυσπαιπαλους*) sondern der Endsylbe **jedes** ionischen Fusses als einer (metrischen) Reihe, gleich der trochäischen Dipodie, wodurch denn freilich Verse entstehn würden, z. B.:

–́ –́ ◡ – | –́ –́ ◡ – | ◡́ – ◡ – | – –

Laut ruft das Schlachthorn uns zum Kampf, erhebt das Schwert muthvoll,

wo man weniger Gehör, als Theorie besitzen muss, um den gemeinten ionischen Rhythmus:

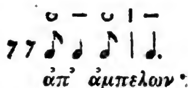
♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♩ 𝄾

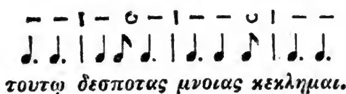
herauszufinden. Es zeigt sich also, diese Hermannische Form des Ionikers –́ –́ ◡ – dem Rhythmus ganz zuwider, und wo sie, ausser dem Ende wahrer rhythmischer Reihen, bei Hermann vorkommt, ist sie nicht im Vers, sondern nur in der falschen Hermannischen Messung enthalten, z. B.:

◡́ –́ ◡ – | – – – ◡ | – – – ◡ | – –

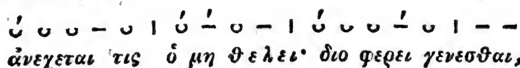
ἀπ' ἀμπελω, τουτῳ δεσποτας μνοιας κεκλημαι.

Denn dieser Vers hat, wie früher erinnert worden, folgendes Maas:





Selbst am Ende rhythmischer Reihen ist die Missform –́ –́ ⏑ – und ⏑́ –́ – ⏑ nicht so oft vorhanden, als Hermann sie nachweisen will, z. B. der Vers:



hat nicht dieses von Hermann angegebene unrhythmische Maas, sondern folgendes ganz musikalische:



in dem geflügelten Wechseltanz mit der geliebten Jungfrau,

ohne irgend eine jener Missformen. In den meisten Fällen ist auch diese Länge zweideutig, wegen folgendes Vocales, oder blosse Positionlänge, die am Schluss der Rhythmen nicht mehr störend ist, als der Hiatus. (467.)

Von dem Maas der Auftaktsylbe.

386.

Wir sprechen hier nur vom einfachen Auftakte, nicht vom zusammengesetzten. (235.)

Die Auftaktsylbe haben wir schon oben (234.) als eine Thesis aus einer vorhergehenden, aber nur in dieser Thesis reell vorhandenen metrischen Reihe kennen gelernt. Dass sie ideell ganz vorhanden sei, zeigt noch die vormalige Art der Bezeichnung, welche die ideellen Momente durch Pausen angab:

- d | d d | d -

Betrachtet man nun den Auftakt als Thesis der vorhergehenden metrischen Reihe, welche die folgende unmittelbar an sich anknüpfet, so gilt von dem Auftakt dasselbe, was von der verbindenden Thesis im Allgemeinen (363 ff.) gesagt ist. Soll diese Verbindung anschaulich dargestellt werden, so erfordert die Auftaktsylbe die repräsentirende Länge, welche ihr auch von den besten Dichtern gewönlich zugetheilt wird, z. B.:

⏗ | – ⏑ – ⏗ | – ⏑ – ⏗ | – ⏑ –

μη των ἀριστων ἁπτεται βουλευματων. Sofokles.

Arbeite mutvoll, Träge flieht Glückseligkeit. Voss.

Wir bezeichnen sie an dem Musikzeichen ebenfalls mit dem Häkchen (♪̆). Ihr Maas aber ist dasselbe, wie das Metrum es fordert, also kurz in iambischen und ähnlichen Versen.

387.

Die Auftaktsylbe ist Thesis einer frühern metrischen (nicht rhythmischen) Reihe. Wo sie also im Vers vor einer bloss rhythmischen

Reihe (die nicht zugleich eine metrische anfängt) vorkommt, kann sie die repräsentirende Länge nicht annehmen, sondern sie bleibt auch prosodisch kurz, z. B.:

Θαρσει· συ μεν ζης· η δ' ἐμη ψυχη παλαι
Fürwahr, der Argwohn ist der Uibel übelstes.

Falsch würde seyn:

Blick' auf! hellschimmernd glänzt im Morgenstral das Schloss.

Denn die dritte Sylbe ist zwar Auftakt einer rhythmischen Reihe, nicht aber zugleich einer metrischen, und duldet daher nicht die prosodische Länge. Da Hermann rhythmische und metrische Reihen nicht unterscheidet, so würde nach seiner Theorie auch eine solche Sylbe die Länge annehmen.

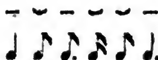
Von einer besondern Art der repräsentirenden Länge.

388.

Ausser den angezeigten Fällen der repräsentirenden Länge gibt es noch einen, sehr häufig vorkommenden, aber von den Grammatikern, und besonders von Hermann, durchaus verkannten Fall dieser Länge.

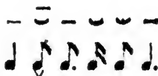
Die repräsentirende Länge auf der Thesis (♪̆) zeigt die Intention an, etwas hervorzubringen, was, dem gewönlichen Lauf nach, nicht

zu erwarten war. Mit der Thesis wär eigentlich die metrische Reihe zu Ende, allein sie äussert ihre Kraft über das Ziel hinaus. Diese Intention muss aber nicht nothwendig auf Hervorbringung einer neuen Reihe gerichtet seyn; sie kann in der angefangenen Reihe selbst etwas ungewönliches vorbringen, und die darauf zu verwendende Kraft durch repräsentirende Länge ausdrücken. Dieses ist der Fall, wenn in einer angefangenen trochäischen Reihe sich ein Trochäus, oder mehrere, in Daktylen, dreizeitige nämlich, verwandeln. Z. B.:



Durch die bläuliche Flut.

Hier nimmt der Trochäus vor dem eintretenden Daktylus auf seiner Thesis gern die prosodische Länge an und verwandelt sich also in einen Spondeus:



Durch blauwogende Flut.

Dieser Spondeus ist aber ebenfalls nur prosodischerweise Spondeus; metrisch betrachtet bleibt er dem Trochäus im Maasse ganz gleich.

389.

Der theoretische Grund hiervon liegt in den oben ausgeführten Sätzen. Es ist hier blos

nachzuweisen, dass die Dichter, von ihrem Gefühle geleitet, diesen Grundsatz befolgt haben. Die Fälle, dass Daktylen nach Trochäen eintreten, sind besonders in folgenden Versen enthalten:

Im Ferekratischen Verse:



wild anstürmende Heerschaar,

οἱος και Παρις ἐλθων,

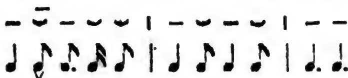
im Glykonischen Vers:



Non praeter solitum leves, Horat.

Solch' abscheulichen Moderstaub,

im Faläkischen Hendekasyllabus:



Schön aufsteigendes Morgenroth des Festtags,

Et tristes animi levare curas, Catull.

im Asklepiadischen Vers:



Nos convivia nos praelia virginum, Horat.

Auf blondlockigem Haupt grünte der Myrtenkranz,

in der Form des anakreontischen Verses:

⏑ ⏑ | – ⏑̄ – ⏑ ⏑ | – –

♪ ♪ | ♩ ♪ ♪. ♪ ♪ | ♩. ♩

ἀναμιξωμεν Διονυσῳ, Anacreon.
in der monddurchleuchteten Lenznacht,

in dem epionischen Vers:

⏑̄ | – ⏑̄ – ⏑ ⏑ | – – ⏑̄ | – ⏑̄ – ⏑ ⏑ | –

♪ | ♩ ♪ ♪. ♪ ♪ | ♩. ♩ ♪ | ♩ ♪ ♪. ♪ ♪ | ♩.

ἰδει πρωτον μεν ὑπαρχειν παντων ἰσηγοριαν.
Empfangt frohlockend im Festschmuck der Jungfraun tanzenden Chor.

Uiberall in diesen und mehren andern ähnlichen Versen findet man vor dem Daktylus die repräsentirende Länge in der zweiten Sylbe des Trochäus. Diese unbestimmten Sylben haben sowol die Grammatiker, als Hermann, in den Versen bemerkt; allein, weit entfernt, den wahren Grund davon einzusehen, erschöpften sich jene in Aufzälung einer Menge Verschiedenheiten des ersten Halbfusses in antispastischen Versen, und dieser verlor sich in die willkürlichste und unhaltbarste aller Träumereien, nämlich in seine Lehre von der Basis, welche schon früher (238 ff.) erwähnt worden ist. Wir werden später bei den Versgattungen, die Hermann nach seiner Basis messen will, das Weitere davon anführen und widerlegen.

390.

Nach diesem Grund der repräsentirenden Länge dürfte sie auch in trochäischen Versen auf ungleichen Stellen vor dem Daktylus nicht befremden, z. B.:

– ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏓ | – ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –

Wo dumpfheulend in öder Felskluft |Nachtunholde der Wolf begrüsst.

Allein, wenn auch die alten Dichter so geschrieben haben, so darf man sich doch nicht wundern, dass ihre Verse, nach so vieljähriger Bemühung der filologischen Metriker, nur in der Gestalt auf uns gekommen sind, wie sie mit der Meinung dieser Kritiker übereinstimmen. Beispiele solcher Emendationen haben wir an dem Skolion des Hybrias (276.) bemerkt. Mehr finden sich in Hermanns Schriften, wo wirklich (de Metr. S. 118.) ein Spondeus vor einem Daktylus:

ποντος, ἀμφι δ' ἀκρα γυρεον ὀρφνον ισταται νεφος, Archilochus.

Wenn Gesang, vom weitaushallenden Barbiton begleitet, tönt,

wegemendirt wird. Eben so wird im iambischen Vers auf der zweiten Stelle der iambischen Dipodie (⏑ – ⏓ –) die repräsentirende Länge statt finden, z. B.:

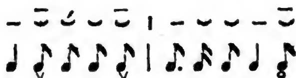
⏓ | – ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ –

Fern hallt Kriegsdonner, die Schlacht beginnt, laut brüllt der Tod,

aber auch diese dürfte grösstentheils durch kritische Emendationen verschwunden seyn. Indessen werden diese Fälle schon darum nicht sehr häufig seyn, weil die bessern Dichter den letzten Trochäen der Dipodie lieber in spondeischer als daktylischer Form gebrauchen.

391.

Vor dem Tribrachys statt des Trochäen wird die repräsentirende Länge nur dann Platz finden, wenn die erste Sylbe des Tribrachys sicher und stark accentirt ist, z. B.



Hochzeitliche, sehnsüchtige Wehmut;

nicht aber umgekehrt:

sehnsüchtige hochzeitliche Wehmut.

Denn diese Sylbe ist accentlos. Wo der Tribrachys charakteristisch steht, um Flüchtigkeit darzustellen, thut man überhaupt nicht wohl, diese Flüchtigkeit durch einen vorschreitenden Spondeus zu hemmen.

392.

In lyrisch zusammengefügten Rhythmen, deren zweiter Theil bestimmt die flüchtigdaktylische Form hält, wird die hervorbringende arsische Natur der ganzen ersten Hälfte zuweilen

dadurch anschaulich gemacht, dass diese die Trochäen ganz verwirft und bloss Daktylen, oder Spondeen annimmt, z. B.:

— ◡◡ — ◡◡ — | — ◡◡ — ◡◡ —

Schau hülfreich auf uns, Flutenbesänftigerin —

Heiliges Prachtdenkmal sinkt in den grausen Ruin.

wodurch der Schein entsteht, als sei der Spondeus durch Zusammenziehung der Kürzen im vierzeitigen Daktylus entstanden. Die flüchtigen dreizeitigen Wortdaktylen solcher Verse zeigen aber, dass sie der angegebnen dreizeitigen Messung angehören.

393.

Diese Stellung, so wie manche andre, gab den komischen Dichtern wahrscheinlich Gelegenheit zu karikirender Parodie, und so entstanden vielleicht manche Verse, die den Gesetzen des Metrum widerstreiten. Zu diesen gehört z. B. die Form:

— ◡ — ◡ | — ◡ ◡ —

ἀλλ' οὐδ' ὡς ὑμας πυθ' ἐχων, Aristof.

Schwermutvoll aufseufzet der Hain,

die bei Horatius:

Te Deos oro, Sybarin,

Immerhin sei taub der Musik, Voss.

und andern in reinem metrischen Verhältniss vorkommt, und noch mehr die zweite Hälfte das Metrum Eupolideum polyschematistum:

– ⏓ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – || – ⏓ – ⏓ | – ⏑ –

* ἀλλ' ουδ' ὡς ὑμας ποθ' ἐχων πρωδωσω τους δε-
ξιους.

Schwermutvoll aufseufzet der Hain, laut voll Wehmut
ächzt der Bach.

Vielleicht war auch das Grundschema dieses Verses ein Uiberrest aus der Zeit accentirter Rhythmen, von denen die Dichter noch im Komischen Gebrauch machten, so wie etwa in unserer Zeit der vormals angesehene Alexandriner und der alte deutsche sogenannte Knittelvers noch humoristisch gebraucht wird. Wenigstens wird man, ausser den Komikern, selten oder nie dergleichen Versformen antreffen.

Bemerkungen über die repräsentirenden Längen und Kürzen.

394.

Aus Allem, was über die repräsentirenden Längen und Kürzen gesagt worden ist, erhellt, dass ihr Gebrauch nicht zur Richtigkeit des Metrum erfordert wird, sondern einzig und allein der Schönheit des Verses wegen. Ein Vers bleibt eben so richtig ohne repräsentirende Längen, als mit denselben, aber es mangelt ihm ein wesentliches Stück der rhythmischen Schönheit, vorausgesetzt, dass nicht vielleicht sein Inhalt den Ausdruck der Leichtigkeit und Schnel-

ligkeit fordert, dem viel repräsentirende Längen zuwider seyn würden.

395.

Bei dem häufigen Gebrauch solcher Längen in alten und neuen Dichtern und nach den vielen Erörterungen darüber in den Schriften der besten Metriker, muss es allerdings befremden, wenn man in der neuesten Zeit sogar Lehrbücher findet, in welchen die lange Auftaktsylbe als eine Nachlässigkeit des Dichters getadelt, und verbessernd in eine kurze verwandelt wird, gleichsam als ob der so oft empfohlne Gebrauch der Spondeen in iambischen Versen eine zwar zu bemerkende, aber nicht zu befolgende licentia poetica wär. So tadelt z. B. D. Gräffe in seiner Anweisung zum Rhythmus (Göttingen 1809.) S. 62. den Vers:

Gott ruft der Sonn' und schafft den Mond,

und verbessert ihn, seiner Meinung nach, so:

Der Sonn' ruft Gott u. s. w.,

weil, wie er sagt, die Worte: Gott ruft, fehlerhaft als ein Iambus gebraucht seyen, da doch das Substantivum: Gott, nie kurz werden könne. Dergleichen Tadel des Bessern und Veränderung in das Schlechte findet sich häufig in diesem Buche, der drolligen Orthometrie (Frkf. a. d. Oder 1808.) nicht zu gedenken, die

im preziosesten Pathos Hexameter machen lehrt, wie sie nicht seyn sollen.

396.

Von repräsentirenden Kürzen wird nur diejenige dem Versbildner zu empfehlen seyn, welche der Schlusssylbe der in der Arsis endenden rhythmischen Reihe zukommt; denn, indem sie die Kraft der Arsis selbst in der prosodischen Kürze anschaulich macht, bildet sie eine Art von metrischem Inganno. Nur hüte sich der Leser, diese Sylbe zur Länge zu dehnen; sie muss vielmehr nach strenger Quantität kurz gesprochen werden (die Pause erfüllt die metrische Zeit) wie die kurze Note in ähnlichen Fällen vom Virtuosen vorgetragen wird; denn sonst wird eben dieses Inganno zerstört. Hieraus folgt zugleich, dass eine solche Kürze in gereimten Versen nicht als männlicher Reim gebraucht werden kann, so sehr sich auch einige Dichter (z. B. Kosegarten) in Reimen der Art (z. B. Liebliche, frischer Schnee) gefallen mögen.

Die Kürze statt der schliessenden langen Thesis ist immer nur ein Nothbehelf, und entzieht dem Vers, besonders in der lyrischen Cäsur, seine natürliche Schönheit. Sie ist deswegen möglichst zu vermeiden.

Von der Kraft der Arsis, eine kurze Sylbe zu verlängen.

397.

Mit der Bemerkung, dass die rhythmische Schlusslänge auf der Arsis durch eine Kürze repräsentirt werden könne, verbindet sich die Frage, ob wol überhaupt die Arsis die Kraft habe, eine kurze Sylbe im Rhythmus an der Stelle der metrischen Länge zu halten? Es ist dabei nur von solchen Stellen die Rede, wo nicht, wie am Schluss, die metrischen Momente durch Pausen ersetzt werden können.

In accentirten Versen kann zwar die Arsis des Verstaktes die Sylbe nicht eigentlich verlängen, weil hier überhaupt von Lang und Kurz nicht die Rede ist, sondern nur von Hebung und Senkung. Allein die Arsis des Verstaktes kann derselben Sylbe Hebung geben, die sonst in der Senkung stehen kann. So steht die Endsylbe des Wortes: Schattendes im ungeraden Takt in der Senkung:

Wölbet ein schattendes, grünes Gemach,

die im geraden Takt in der Hebung steht:

Ihr Zweige, baut ein schattendes Gemach.
Schiller.

Denn der trochäische Vers gehört im accentirenden Rhythmus dem geraden Takt an (*áaáa*). In der oft erwähnten Mittelklasse zwischen ac-

centirten und quantitirenden Rhythmen verlangt man zu dieser Hebung, dass *entweder* die Sylbe im Wortrhythmus nicht absolut thetisch sey; (darum kann man die zweite Sylbe des Wortes: *Schatten* nicht in die Hebung stellen, wol aber die dritte in *schattendes*, welche, wie jedes dritte Moment (⏖ ◡), zugleich arsische und thetische Natur hat (92. 274.), und daher eine untergeordnete Hebung verträgt) *oder*, dass die Sylbe wenigstens *lang* sei, wenn auch in der Senkung des Wortes, z. B.:

> *Reichthum* vergeht, der Welt *Hoheit* verschwindet. *Voss.*

Der bloss accentirte Vers hingegen lässt den Verstakt über den Wortaccent herrschen. Je mehr nun eine Sprache sich den Quantitätbestimmungen eignet, um so mehr fügt sich selbst der accentirte Vers den beiden angezeigten Forderungen jener Mittelklasse.

398.

In der flüchtig daktylischen Bewegung wird die Arsis am leichtesten diese Kraft ausüben; denn da der flüchtige Daktylus überhaupt tribrachisches Maas hat, so wird er durch den Tribrachys auch leicht repräsentirt. Darum hält sich unter leichten sinkenden Ionikern (♩. ♪ ♪ ♪ – – ◡ ◡) auch der erste Päon (♩. ♪ ♪ ♪ – ◡́ ◡ ◡) z. B.:

— — ◡ ◡ | — ◡ — ◡̄ | — ◡́ ◡ ◡ | — —

Hell stralet des Mondes Glanz dem fröhlicheren Nachtfest.

und selbst im Hexameter, den man richtiger als dreizeitigen, denn als vierzeitigen daktylischen, Vers betrachtet, z. B.:

ùnd der Gesang auf der Bleich' und die einsame Flöte des Schäfers. Voss.

αἴδοιος τε μοι εσσι, φιλὲ ἑκυρε, δεινος τε. Homer.

399.

Nicht so leicht hebt die Arsis die Kürze zur vollen Länge des Trochäen. Beispiele solcher Hebungen gibt es zwar unzählige bei alten und neuen Dichtern:

ὅ πενής ἐλεεῖταί, ὁ δε πλούσιός φθονεῖται.

zú dem goldenen Prachtschloss, zu der Hütte schleicht die Armuth,

allein etwas Sylbenzwang bleibt es immer, eine absolute Kürze allein durch den Takt zur Länge zu heben. Ist ein Dichter zu einer solchen Stellung gezwungen, so ist Vorsicht nöthig, damit das Metrum nicht gestört werde, z. B.:

γλυκυπικρον ἀμαχανον ὀρπετον,

von der blutigen Geissel der Rächerin,

lässt zweifelhaft, ob es nicht vielmehr im Auftakt:

◡̄ ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡ —

zu lesen sei. Am sichersten ist es, die Kürze

nur dann an die Stelle der Länge zu setzen, wenn der Gang des Verses so entschieden ist, dass der Leser und Hörer nicht mehr getäuscht werden kann, und auch dann muss die Kürze von der Art seyn, dass sie schon im Wortrhythmus eine untergeordnete Arsis hat, oder doch haben kann, als einsylbiges Wort nämlich. So hält sich das Wort: schauerlicher nothdürftig als Doppeltrochäus im Tetrameter:

Rings bedrohten uns die Schrecken schauerlicher Mitternacht,

und wenn die trochäische Bewegung einmal entschieden ist, auch im Anfang:

In des Hains verschwiegne Schatten.

Auch thut man bei solchen leichten Stellungen wohl, die andern Theile des Verses nicht durch viel kräftige Wortfüsse und repräsentirende Längen in zu starken Kontrast zu setzen, z. B.:

◡́ ◡ – ◡̄ | ◡́ ◡ – ◡̄

Das so furchtbar wie der Ausspruch,

würde steigenden ionischen Rhythmus hören lassen, und:

Zornerfüllt durchzog Poseidon das erzitternde Gewog,

wird durch den dünnen Ausgang des vollen Anfanges fast komisch und parodirend.

Vielleicht wollte auch Aristofanes dergleichen Verse (Lysistr. 1014.) parodiren:

οὐδεν ἐστι θηριον γυναικος ἀμαχωτερον,
Nimmer ward durch Weiberlist verderblicheres ausgedacht,

wenn sie nicht vielmehr so zu messen sind:



Berg und Thal bewohnte niemals fröhlichere Hirtenschaar.

Auf jeden Fall sind diese Verse Veränderungen des trochäischen Tetrameter; denn wenn auch Hermann v. 1016 und 17 wegemendiren will, so geht doch die ganze Stellung nach und nach in die gewönliche Form des Tetrameters über, welche von v. 1035. unzweifelhaft eintritt.

400.

Im Hexameter vor der langen Thesis kann sich ebenfalls mit gehöriger Vorsicht die Kürze in der Arsis halten:

Vom anhauchenden Winde gekühlt. Voss.

Ist aber diese Kürze die erste Sylbe eines Wortes und dessen Auftakt, so hält sie sich nicht, weil ihr absolut thetischer Charakter sie der Arsis entfremdet, z. B.:

Er tönt lauter im Feld das Kanonengekrach' und der Schlachtruf,

oder auch:

Die Schönheit der Natur in bewunderndem Sinnen betrachtend,

wo der Artikel zu eng an das folgende Wort

sich anschliesst, um als lange Arsis bestehen zu können.

Ob der Homerische Vers (Il. 23, 2.):

ἐπειδη νηας τε και Ἑλλησποντον ἱκοντο,

in dieser Gestalt ursprünglich ächt sei, mögen andre entscheiden. Hefästion führt ihn als Beispiel einer Synekfonesis (Zusammenziehung zweier Sylben in Eine) an, wo er:

ἐπειδη εἰς νηας u. s. w.

gelesen wird. Auf ähnliche Art steht bei Aeschylus:

Θεου μεν εὐνατειρα Περσων, θεου δε και μητηρ ἐφυς,

und bei Euripides:

ὠ στεφη του φιλτατου μοι θεων, ἀγαλματ᾽ εὐϊα,

unter trochäischen Tetrametern, anderer Beispiele von Synekfonesen, die Hefästion anführt, nicht zu gedenken.

401.

Statt der dreizeitigen Länge wird sich eine Kürze höchst selten halten können, ausser am Ende der rhythmischen Reihe, welcher Fall aber nicht hieher gehört. Wo sie in andern Fällen sich hält, da ist es entweder Täuschung durch den logischen Accent, der ihr den Schein der Länge gibt, z. B. (314.)

♩. ♪. ♬ ♪ | ♩.

Das hab' ich erkämpft,

oder der einmal eingeleitete Verstakt besticht das Gehör:



Sanft tönet das Waldhorn in Liebesgesänge;

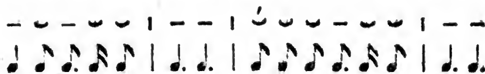
aber im zweiten Fall bleibt die Kürze immer ein übler Nothbehelf, der den Vers entstellt.

Hermann behauptet zwar, dass der ionische Fuss, dessen erste Länge nach unsrer Ansicht dreizeitig ist, in dieser Form: ◡́ –́ ◡ ◡ vorkomme, und so schiene denn die dreizeitige Länge durch eine Kürze repräsentirt. Allein diese Form des Ionikers existirt bloss in der Hermannischen Schule, aber in keinem Vers, in welche sie Hermann nur durch seine ganz vergriffene Messung gelegt hat.

So findet er sie z. B. in folgenden Versen (de Metr. S. 338.):

πάντες ἐς γο|νύ πεπτηότες | ἔμοι, κυνε|όντι
δέσποτάν και | μέγάν βασι-| λῆα φώνε- | οντι.

Das Maas ist aber, selbst nach Hermanns Lesart:



παντες ες γονυ πεπτη – οτες ἐμοι κυνεοντι,



δεσποταν και μεγαν βασιληα φωνεοντι,

und so ist denn an jene Unform nicht zu denken. Die Saffischen Verse:

δέδυκε μεν ἁ Σελάνα:

welche Hermann noch als Beleg anführt, sind offenbar im Auftakt zu messen:

⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – – ,

δέ – δυκε μεν ἁ Σελανα,

von Brautmelodien des Frühlings,

und beweisen daher ebenfalls nicht.

402.

Leichter hält sich die Kürze statt der Länge des aus der dreizeitigen Länge entstandenen Trochäen, wiewol der schon erwähnte Sylbenzwang auch hier unverkennbar ist. Z. B.:

ὅτι παντες ὅσοι περισσον ἠθέλησαν εὑρειν.

Alabasterne Nymfenchöre hüten dort die Quellflut.

Dass die Stelle, welche hier der Pyrrhichius einnimmt, dreizeitig sey, zeigt sein Wechsel mit dem Trochäus und Tribrachys. Ohne diese Rücksicht lässt der Vers auch die Messung im Auftakt zu:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏓ | – ⏑ – ⏑ | – ⏓

wo der Spondeus aus zwei dreizeitigen Längen besteht.

Von der Bestimmung der Sylbenquantität durch den Rhythmus.

403.

Das Metrum, wie schon mehrmals erinnert worden, ist ein relatives Maas. Es zeigt nicht an, welchen Gehalt eine Sylbe an und für sich habe, sondern bloss, welches Verhältniss das rhythmische Moment, das sie ausfüllt, zu den andern rhythmischen Momenten habe, mit welchen es in Beziehung steht. Die Prosodie hingegen betrachtet die Sylben isolirt, ohne alle Beziehung auf Wortrhythmus, oder Vers, und sagt bloss aus, diese sei lang, jene kurz, höchstens: diese schwebe zwischen Länge und Kürze und neige sich entweder auf diese, oder auf jene Seite. Wie lang aber eine Sylbe sei, oder gar, wie viel mal länger, als eine andre, darnach fragt die Prosodie nicht. Man denke sich, ohne doch das Gleichniss zur Ungebühr auszudehnen, die Sylben als ein Aggregat von Musivstiften, welche die Prosodie nach ihrer verschiedenen Grösse aussucht. Der Metriker, der seinen Rhythmus mit ihnen ausfüllen will, wählt sie nach ihrer Grösse, den Forderungen eines jeden rhythmischen Momentes gemäss, aus, und zeigt in dieser (prosodischen) Wahl richtigen oder unrichtigen Sinn, wie der Künstler richtiges Augenmaass zeigt, indem er den Musiv-

stift wählt, der die passende Grösse für den Ort hat, den er auszufüllen bestimmt wird.

404.

Erst, wenn die Sylbe im Rhythmus steht, bekommt sie durch diesen ihr bestimmtes Maas. War sie vorher bloss lang, so wird sie nun dreizeitige, zweizeitige, unvollkommene, oder auch repräsentirende Länge, alle für die Prosodie gleich, oder doch nicht nach bestimmtem Maas unterschieden. So ist z. B. die Sylbe: Meer prosodisch lang, in Meerherrscher wird sie dreizeitig, in Meergestad zweizeitig, in Meertirannei (𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥.) unvollkommene, und im Vers:

Meerfluten theilend zog das Schiff nach fernem Land,

ist sie repräsentirende Länge.

405.

Erst durch den Rhythmus wird also die Sylbenquantität zum Sylbenmaas. So wie nach Franchino die Notenfigur 𝅗𝅥 zwar lang und diese 𝅘𝅥 kurz bedeutet, aber erst durch den Taktschlüssel (der gleichsam die Uiberschrift ist, und das kurz ausspricht, was der ganze Rhythmus sagt) das Maas der Länge erhält, so widerfährt es der prosodischen Länge durch den Rhythmus, dessen Metrum der Sylbe ihren bestimmten Gehalt gibt.

Dieses Maas zeigt sich zuerst im Rhythmus jedes mehr als einsylbigen Wortes, und so wie der Accent überhaupt noch vor der Quantität die Grundform des Rhythmus bestimmt, so auch hängt der Rhythmus des Wortes und das Maas seiner Sylben vom Accent ab. Um also die Wortrhythmen zu beurtheilen, muss man die wirkliche lebende Aussprache des Wortes genau kennen, die aber freilich in den alten sogenannten todten Sprachen für uns immer in vielen Worten ungewiss bleiben wird, daher wir von ihr nur hypothetisch sprechen können. Ist es z. B. gegründet, dass die Griechen das Wort *ἄνθρωπος* auf der ersten Sylbe accentirten, und also im vollen Takt anfingen, so war ihnen der Rhythmus dieses Wortes ein bacchischer (♩. ♩ ♪). Die accentirte Sylbe hatte dreizeitige Länge, und sie sprachen es eben so, wie wir das Wort *androhen* sprechen. Aenderte sich der Accent im Sprechen bei *ἀνθρώπου*, wie der geschriebene sich ändert, so sprachen sie es dann als einen Spondeus mit dem Auftakt (♩ | ♩ ♩), wie wir das Wort *Probsteiwald* aussprechen. Es ist ein molossischer Wortfuss, dsr in der Mitte die Hebung hat, gleichsam ein Accentamfibrachys. Weiss man also von einem Wort die prosodische Quantität und den Accent, so findet man den Rhythmus desselben, indem man es gegen die me-

trischen Formen hält, deren jede ihren Rhythmus hat.

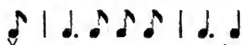
406.

Ein Vers besteht nicht bloss aus einzelnen Sylben, deren rhythmisches Maas noch unbestimmt ist, sondern zum grossen Theil (die einsylbigen Wörter bloss ausgenommen) aus schon rhythmisch bestimmten Wortfüssen. Hierbei entsteht nun die Frage: löset der Rhythmus des Verses den Rhythmus der Worte auf, und stellt er in ihren Sylben die bloss prosodische Quantität her, die er nun selbst durch sein eigenthümliches Metrum bestimmt? oder, ist der Vers an den Rhythmus der Worte so gebunden, dass jede Sylbe im Vers dasselbe metrische Verhältniss in Ansehung der Arsis und der Quantität behalten muss, welches sie im einzelnen Worte hat?

407.

Man erkennt in diesem hier erwähnten Gegensatz des Versrhythmus mit dem Wortrhythmus bald eine Analogie des Gegensatzes zwischen rhythmischer und metrischer Reihe. Wie in dem gleichmässigen Schritt beider Reihen der lyrische Charakter (das Singbare), in dem ungleichen Schritt der deklamatorische Charakter des Verses sich zeigt, so geschieht dasselbe im Zusammentreffen des Wortrhythmus

mit dem Versrhythmus, und in dem Abweichen beider Arten von Rhythmen. Noch deutlicher wird dieses Verhältniss, wenn man bedenkt, dass eigentlich der Wortrhythmus nicht sowol mit dem Rhythmus des Verses, als vielmehr mit den metrischen Formen desselben kollidirt. Z. B. der Rhythmus des Wortes: hochzeitliche ist ionisch (♩. ♪. ♬ ♪), im Vers kann aber das Wort gestellt werden:



Hochzeitliche Bekränzung.

dass die Periode päonischen Rhythmus hat, und der ionische Wortfuss aus einer Periode in die andre reicht, indem er einen unvollzäligen Päon mit dem Auftakt bildet.

408.

Jene Frage (406.) beantwortet sich also nicht im Allgemeinen, sondern immer nur in Beziehung auf den Charakter des Verses. Wo der lyrische Charakter vorherrschen soll, wird die metrische Form des Verses Wortfüsse von gleicher metrischer Form verlangen, z. B. im Liede. Wo hingegen der deklamatorische Charakter der herrschende ist, z. B. im epischen und im dramatischen Verse, da wird die Verschiedenheit der metrischen Bedeutung, in welcher die Sylben im Wortrhythmus und im Versrhythmus

erscheinen, dem Vers Lebendigkeit und Bewegung ertheilen. Hierdurch wird der Vers zum Darstellungsmittel der Empfindung und die Metrik tritt aus dem Gebiet der Wissenschaft in den Kreis der Kunst, wo die Regel schweigt, und allein das Gefühl des Dichters entscheidet. In dem Vossischen Vers:

Düsterer zog Sturmnacht, graunvoll rings wogte das Meer auf,

wird jeder mehr Bewegliches und Darstellendes erkennen, als in der Stellung:

Düstere Sturmnacht zog, und graunvoll wogte das Meer auf,

wo jeder Wortrhythmus der metrischen Stelle, auf welcher er steht, gleich ist.

409.

Im Schluss des Verses, wo metrische und rhythmische Reihen sich vereinigen, gleicht auch in der Regel, selbst im deklamatorischen Vers, der schliessende Wortrhythmus der schliessenden metrischen Form. Es ist daher der Gipfel des deklamatorischen Ausdrucks, wenn selbst im Schluss der Wortrhythmus eine, der metrischen Schlussform ungleiche, Reihe bildet, z. B. wenn im Hexameter der Schlussrhythmus (– ⏑̲) getheilt und die erste Sylbe an den vorhergehenden Rhythmus gezogen wird;

Ne quis humare velit Aiacem, Atrida, vetas; cur?
Horat.

Schönheit selbst und Geschlecht gibt alles der grosse
Monarch: Geld. Voss.

Deswegen empfehlen diesen Schluss auch die Aesthetiker nur zu erhabenen Gegenständen:

νεφεληγερετα Ζευς, Homer.
Der Herrscher im Donnergewölk, Zeus, Voss.

oder zu Parodieen des Erhabenen:

nascetur ridiculus mus, Horat.
komm doch heraus, Maus! Voss.

und rathen, wo er ohne solchen Ausdruck seyn soll, ihn durch ein unmittelbar vorausgehendes, ebenfalls einsylbiges Wort zu mildern:

Principibus placuisse viris, non ultima laus est,
Dennoch fragt er dazwischen: wo bleibt mein Töchterchen? Schläft sie? Woss.

wodurch aus beiden einsylbigen Worten gleichsam ein zweisylbiger Wortfuss entsteht. Dass aber die Metriker, die jedem einsylbigen Hexameterschluss den pathetischen, oder parodirenden Charakter beilegen, die Wahrheit verfehlen, zeigen mehre einsylbige Schlüsse, in denen man jenen Charakter nicht bemerkt, z. B.:

Ἐυρυμαχ', ἠτοι ἐμην ἁρετην, εἰδος τε δεμας τε.
Homer.

Quod tibi delato Ortygiam dicturus Apollo est. Virg.

Ist nicht Frau Bischöfin gesellt ihm: dennoch erzählt man. Voss.

Denn unsträflich zu seyn in Kirch und Hause begehr' ich. Ders.

Soll jene Wirkung hervorgebracht werden, so muss ein rhythmischer Einschnitt vor die Schlusssylbe fallen, der sie von der vorhergehenden trennt. Ein kräftiger Wortfuss bewirkt oft einen solchen Einschnitt, hauptsächlich aber ein Hauptwort als Schlusssylbe, das sich durch den Gehalt seines Begriffes von dem vorhergehenden trennt. Die Stellung z. B.:

Denn nicht Hekatomben begehr' ich,

ist unwirksam, weil das Personwort sich nicht genug von seinem Zeitwort trennt. Anders ist:

Denn nicht Hekatomben begehrt Zeus,

wo das Schlusswort einen abgesonderten Begriff enthält, und also von dem vorigen mehr getrennt erscheint. — In der Musik ist der Gebrauch dieser Stellung sehr häufig, aber der harmonischen Verhältnisse wegen nicht immer von so auffallender Wirkung, als die volle Cäsur vor der Schlussthesis im Vers. Die meisten Male gleicht sie nur dem einsylbigen Schlusswort ohne Cäsur.

Im gereimten Vers dagegen scheint diese Stellung auffallender, besonders im Deutschen, wo wir zu sehr an die klanglosen weiblichen

Ausgänge: Sonne, Wonne, Leben, Streben, gewöhnt sind, so dass manche Kritiker diese stumpfen Reime als Regel, die volltönenden hingegen, z. B. Wahrheit, Klarheit, oder gar: machtvoll, prachtvoll, als Regellosigkeiten und Härten betrachten. Manche nennen dann auch wol ihre Ungewandtheit im Handhaben der Sprache den Genius derselben, der das nicht gestatten soll, was ihnen nicht leicht genug wird. Den Reim aus zwei Worten, z. B.:

. . . der nichts minder argwohnt,
als dass die Braut bleich und erstarrt im Sarg wohnt,

duldet diese Kritik noch weniger. Erkennt man aber weibliche, in beiden Sylben volltönende Reime überhaupt für vorzüglicher an, als die, durch halbstumme Endsylben E und En abgestumpften, so verliert sich auch das Auffallende in dem doppelten Reimwort, sobald nur nach der ersten Sylbe kein Einschnitt folgt. Die Stellung z. B.:

Der Bursch' im Mastkorb war noch euer Heiland,
Euch rettete vom Tod sein lauter Schrei: Land!

setzt durch die Cäsur die Reimworte in auffallenden Widerstreit, und möchte daher bloss zum komischen Gebrauch dienen. Uiberhaupt muss im Gebrauch solcher Reimstellungen ein feiner Takt den Dichter leiten, dass er nicht eine ernst gemeinte Stelle durch Anklang des Komischen verderbe. Eine zu schwerfällige

Stellung kann dieses bewirken, und eben so eine zu leichte prosaische. Die heroische Stanze des romantischen Epos gibt besonders in ihren Schlusszeilen einen schicklichen Ort für dergleichen Reimstellungen; denn der Humor und die leichte Ironie des romantisch-epischen Gedichtes vertragen gern selbst den Anklang des Komischen, der so leicht durch jene volltönenden Reime in zwei Worten entsteht. Voss wollte in seinen bekannten schwergereimten Oden wahrscheinlich nur den Missbrauch, vielleicht auch die Misgeburten mancher Dichter, die aus Unbehülflichkeit schwer reimen, parodiren. Denn gegen die Reime: Aga, Braga; Tuba, Juba; Sion, Kronion; Wermut, Schwermut, lässt sich nichts einwenden, und Voss selbst empfahl späterhin (Uiber Bürger's Sonette, in der Jenaischen A. L. Z. 1808) sehr nachdrücklich die volltönenden Reime: Indus, Pindus; Seemann, Leman u. a. m.

Einigen Einfluss auf die Brauchbarkeit solcher Reime hat allerdings die Versgattung, in welcher sie vorkommen. Göthe's:

Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
soll keinen Schmerzen künftig sich verschliessen,
und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
will ich u. s. w.

wird im dramatischen Vers wenig auffallen, und verliert im Gegentheil von dem Charakter die-

ses Reimes durch den verschiedenen Accent (geheilt ist, zugetheilt ist) beider Reimworte bei der durch einen Zwischenvers getrennten Stellung. Stärker würde der Effekt dieses Reimes seyn, wenn nicht der erste und dritte, sondern der zweite und vierte Vers, als die eigentlich schliessenden Verse, mit zwei Worten reimten.

In lyrischen Versen ist diese Art Reime nicht wohl zu gebrauchen, wiewol in Balladen, besonders in alten englischen, sie nicht selten gefunden werden, z. B.:

and hooly, hooly, left him,
and sighan say'd, she could not stay,
since death of life had reft him.

oder:

beg'd to be buried by him
and sore repented of the daye
that she did ere denye him.

Dass Assonanzen sich in zwei Worte theilen können, leidet keinen Zweifel. Im Deutschen ist zwar die Assonanz schon von mehren Dichtern gebraucht worden, aber in weiblichen Endungen gewönlich nur mit dem stumpfen Ausgang, z. B. Adel, Vater, bahnen, wiewol die deutsche Sprache an zweisylbig volltönenden Assonanzen nicht ganz arm ist, z. B.:

Mutter, schweig mit solchen Worten!
Wahre Liebe liebt nur einmal,
liebt die Qual noch des Verlustes,
drum ist Liebeschmerz unheilbar.
Glaube nicht, weil er mir treulos,
dass ich Groll ihm heg' und Feindschaft.

u. s. w.

Unter solchen Assonanzen wird auch die Theilung nicht auffallender scheinen, als am Hexameterschluss, oder im Reim. Die Cäsur zwischen den assonirenden Sylben wird dagegen fast dieselbe Vorsicht im Gebrauch fordern, als die Cäsur zwischen den Worten eines thetischen Reimes.

410.

Voss war der erste, der diese Stellung der Wortrhythmen gegen die metrische Form in deutschen Versen gebrauchte. Es darf nicht befremden, dass die, mit den Versen der Griechen und Römer unbekannten, Deutschen anfangs einigen Anstoss an dieser Behandlung nahmen, welche den, durch bloss lyrische Versgattungen Verwöhnten, fremdartig vorkommen mussten. Dass aber die Filologen, die sich vertrauter Bekanntschaft mit der klassischen alten poetischen Literatur rühmten, die Vossische Nachbildung nicht begriffen, und deswegen verunglimpften, dürfte wol etwas befremdend scheinen, wenn man nicht wüsste, wie leicht

filologische Metriker in Einseitigkeiten befangen werden, die sie hindern, ihre Götter in andern Tempeln, als den selbsterbauten, wieder zu erkennen. Klopstock, dessen Hexameter nur in einzelnen Ausnahmen die Vergleichung mit dem homerischen aushält, soll dagegen nach manchen dieser Filologen sogar die Griechen oft übertroffen haben. So mächtig ist Vorurtheil!

Von den Veränderungen des Rhythmus.

411.

Unter dieser Aufschrift soll nicht Herman's Kapitel mit derselben Rubrik (Metrik, Buch I. Kap. 6.) kommentirt werden; denn wir sind nicht der Meinung dieses Metrikers: „es gebe einige beschwerliche Rhythmen, die durch andre gemildert werden müssen.“ Eben so wenig möchten wir die Veränderungen des Rhythmus für eine „willkürliche Einrichtung der Dichter“ mit jenem Metriker halten, bei dem die Willkür der Dichter sehr oft die Stelle der Theorie und fester Grundsätze vertreten muss. Hier soll gezeigt werden, wie ein Rhythmus, sowol in seiner Bewegung, als in seinem Metrum, verändert werden könne, ohne seinen wesentlichen Gesang zu verlieren.

412.

Ein Rhythmus wird in Ansehung der Bewegung verändert, indem die Form seiner

metrischen Periode mit der einer andern vertauscht wird. So ist die ionische Form eine Veränderung der trochäischen Periode, und es darf daher nicht befremden, wenn in einem ionischen Verse statt des Ionikers die trochäische Dipodie steht. Z. B.:

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

εἰ και βασιλευς πεφυκας, ὡς θνητος ἀκουσον.

Schön waren die goldnen Träume, unhold das Erwachen.

Eben so sind folgende beide Verse:

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

Ἡρην ποτε φασιν Δια τον τερπικεραυνον,

Laut rufen die frohschallenden Waldhörner zum Festreihn,

und:

– ⏑ – ⏑̄ | – ⏑ – ⏑̄ | – ⏑ – ⏑ | – –

ὡς πενης θελων ἐχειν, και πλουσιος πλεον σχειν,

Haben will der Arme stets, und mehr begehrt, wer viel hat,

sotadische Verse. Wie der Ioniker, so sind aber auch die Formen: ♩. ♩ ♪ und ♩ ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ Formen der Periode des gemischten Metrum, und deswegen schickliche Variationen dieser Periode; daher stehn sie ebenfalls im ionischen Vers, und folgender:

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑̄ | – ⏑̄ – ⏑ ⏑ | – –

♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♩ ♪ | ♩ ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♩

και τοις μεγαλοισιν κακοις γεγηθεν ὁ κοσμος;

Hell schimmert im Mondstral die leichtgekräuselte Meerflut,

ist gleichfalls ein sotadischer Vers, dessen Messung Hermann (M. §. 333.) ganz verfehlt so:

–́ –́ ◡ ◡ | –́ –́ ◡ – | ◡́ –́ ◡ ◡ | –́ ◡

και τοις μεγαλοισιν κακοις γεγηθεν ὁ κοσμος;

aufstellt, wiewohl seine angenommene Lesart: *μεγαλοισιν* statt *μεγαλοις*, den Vers verbessert, denn:

– – ◡ ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡́ ◡ | – –

και τοις μεγαλοις κακοις γεγηθεν ὁ κοσμος,

hell schimmern im Mondesstral die Wellen der Meerflut,

klingt zwar nicht fremdartiger im sotadischen Vers, als die Verlängung der Kürze zu Anfang:

◡́ ◡ – ◡ ◡ | – –

ὁ πενης ἐλεειται,

in dem grünenden Buchhain;

allein zu empfehlen ist eines so wenig, als das andre, und wär auch die Hermannische Lesart nicht Wiederherstellung, so ist sie doch gewiss rhythmische Verbesserung. Eben so steht der erste Päon statt des Ionikers im sotadischen Vers:

◡ ◡ – ◡ | – ◡́ ◡ ◡ | – – ◡ ◡ | – –

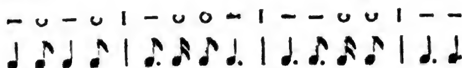
♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♪ ♪ ♪ | ♩. ♪. ♬ ♪ | ♩. ♩.

Αισχυλῳ γραφοντι ἐπιπεπτωκε χελωνη,

Glockenton erschallt in den Gesang fröliches Danklieds,

wo Hermann's überladendes *ἐπεμπεπτωκε* ganz

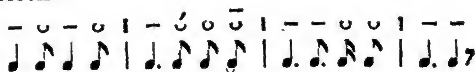
unnöthig ist, und überdies einen andern Rhythmus gibt, als der Verbesserer will, nämlich diesen:



᾿Αισχυλῳ γραφοντι ἐπεμ - πεπτωκε χελωνη,

Glockenton erschallt in das Lied frohdankender Andacht

oder auch mit der repräsentirenden Länge, diesen:



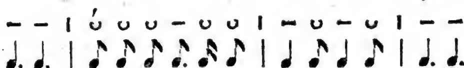
er will aber, nach dem gesanglosen Schema:



᾿Αἰσχυλῷ γραφόντὶ ἐπεμπέπτώκε χελώνῃ,

welches Dreiviertel- und Sechsachteltakt untereinander wirft. Manches zu Hülfe gerufene Digamma wird als unnöthig erscheinen, wenn man durch das Vernehmen des wahren Rhythmus sich überzeugt, dass ihm die Kürze an solchen Stellen eben so natürlich ist, als die Länge.

Die spondeische Form ist schon mehrmals im sotadischen Verse nachgewiesen worden, z. B.:



ῥησιν δεδομενην ἀγαθην φυλασσε σαυτῳ.

Weinlaub in dem Gelock, den Pokal bekränzt mit Efeu.

Was würde man wol von dem Musiker denken, der diesen musikalischen Rhythmus so theilte:



So misst Hermann diesen Vers:

ϱησίν δεδομένην ἀγαθὴν φυλάσσε σαύτῳ.

Da die **kretische** Form ebenfalls dem gemischten Metrum gehört, so steht sie auch, wiewol von den Metrikern verkannt, in dem ionischen Vers, z. B.:



τουτῳ δεσποτας μνοιας κεκλημαι;

Schon webt **blutge Schaar** furchtbar das Schlachtnetz,

und man sieht aus diesen Beispielen, dass der Regel nach in jedem Rhythmus die Formen seiner metrischen Periode unter einander verwechselt werden können, ohne dass der Rhythmus dadurch etwas anderes erleidet, als die Variation seiner Bewegung. Ausnahmen werden bald angezeigt werden.

413.

Diese Vertauschbarkeit der metrischen Formen haben die Metriker bisher nicht anerkannt, und daher dieselben Rhythmen oft für ganz verschieden angesehen, oder auf die wunderlichste Art zerrissen, weil sie die Gleichheit der rhythmi-

schen Form unter der Mannichfaltigkeit ihrer Bewegung verloren. So will Seidler einen dochmischen Vers, z. B.:

ἀλαων ὀμματων,

wegen des zweisylbigen Auftakts nicht für einen dochmischen, sondern nur dem dochmischen ähnlichen Vers gehalten haben, als ob:

ποταμων τε πηγαι, ποντιων τε κυματων,

wegen des zweisylbigen Auftaktes kein iambischer Vers wär. Andre Metriker wollen den Griechen ein so überfeines Gehör zuschreiben, dass sie die Vertauschung des Kretikus z. B. mit dem Choriamb:

– ◡ – ◡̄ – ◡ ◡ –
Uiberall tönt Jubelgesang,

anstatt:

– ◡̄ – ◡ ◡ – ◡ –
Ringsher tönte der Jubelschall,

nicht hätten ertragen können; gleichwol sollen sich diese feinhörenden Griechen, nach denselben Metrikern, den Diiambus:

◡ – ◡ –
Bekümmerniss,

statt des Ionikers:

– – ◡ ◡
Wehklagende,

und die Form:

⏓ – ⏓ – ⏓
Justizverwaltung,

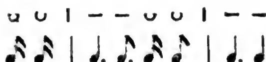
statt der dochmischen:

⏓ – – ◡ –
Vernachlässigung,

haben gefallen lassen, weil eine Theorie die nicht verstandenen Verse in solche Formen auseinanderwirft. Wir haben theoretisch die metrische Gleichheit der Formen (in jeder Art des Metrum) abgeleitet und erwiesen, und zugleich die wirkliche Vertauschung dieser Formen unter einander in den Versen alter Dichter aufgezeigt. So kann wol weder von der metrischen, noch von der filologischen Seite ein Zweifel gegen die Sache übrig bleiben.

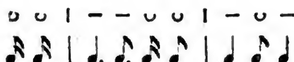
414.

Bei aller Veränderung der rhythmischen Bewegung muss doch die charakteristische Gestalt des Rhythmus unverändert bleiben; sonst entstände nicht ein veränderter, sondern ein andrer Rhythmus. Deswegen duldet die Schlussform eines Rhythmus keine Veränderung. Was Schlussform sei, begreift sich leicht aus dem, was oben (218 ff.) von den rhythmischen Schlussformen gesagt worden ist. So wie man diese Schlussform variirt, so entsteht ein andrer Rhythmus. Die erste Hälfte des galliambischen Verses z. B. schliesst in der spondeischen Form:



in der gründämmernden Waldnacht,

wollte man die kretische Form beschliessen lassen, so entständ ein ganz verschiedener Rhythmus:

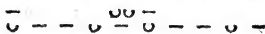


in der gründämmernden Waldesnacht.

Verse, in welchen der Rhythmus nicht nothwendig am Schluss des Verses endet, sondern ohne bestimmte Cäsur aus einem Vers in den andern übergeht, z. B. in Systemen, die gleichsam ein langer Polymeter sind, haben eben wegen dieser Natur keinen bestimmten Schluss, und wechseln daher an jeder Stelle, auch am Ende des Verses, mit andern Formen. So kann in einem iambischen Systeme der einzelne Vers mit der tribrachischen Form statt der iambischen schliessen:



was im selbständigen iambischen Vers fehlerhaft seyn würde. Eben so duldet der dochmische Vers, bei fortgehendem Rhythmus, die Auflösung seiner Schlusslänge (Auflösung ist Veränderung der Form) in zwei Kürzen:



Schon zog feierlicher Triumfzug heran,

nicht aber am eigentlichen Schluss des Rhythmus. So findet auch hier Bestätigung, was früher (383.) erinnert wurde, dass am Versende, oder in lyrischer thetischer Cäsur, die Auflösung der Arsis den Schluss entstellt, wenn man z. B.:

– ∪ – ∪̄ | – ∪ ∪∪/– ∪̄

Uiberall umtönt von Melodie,

statt: umtönt von Wohllaut, künsteln wollte. Nur wo es nicht um Festhaltung der lyrischen Cäsur zu thun ist, sind solche Stellungen anwendbar. Beispiele aus alten Dichtern, welche die erste Tetrameterhälfte mit aufgelöseter Arsis schliessen, sind, besonders bei Euripides, nicht ganz selten:

Δαρδανου προς δωμαθ', Ἑλενην Μενελεως ὅπως λαβῃ·

Εἰς ἀρ' Ἰφιγενειαν Ἑλενης νοστος ἠν πεπρωμενος.

ὠ θυγατερ, ἥκεις ἐπ' ὀλεθρῳ και συ, και μητηρ σεθεν.

indessen werden alle Beispiele nicht beweisen, was die Natur der Sache widerlegt. Auch wird man selbst in dergleichen Beispielen nicht leicht den vollen lyrischen Schluss auf der zweiten Dipodie finden, sondern die Cäsur des Verses fällt gewöhnlich auf die deklamatorische Art, früher oder später.

415.

Die Stelle vor der rhythmischen Schlussform verlangt zwar prosodische Reinheit, d. h., sie nimmt, in der Regel, nicht die repräsentirende Länge an; allein dieses hindert nicht, dass sie mit andern metrischen Formen wechsele. So wird zwar der glykonische Vers,

— ⏑̄ — ⏑ ⏑ — ⏑ —
schönaufglühendes Morgenroth,

nicht die vorletzte Sylbe prosodisch verlängen:

— ⏑̄ — ⏑ ⏑ — ⏑̄ —
heissaufglühender Mittagsstral;

allein es ist kein metrischer (wenn auch vielleicht mancher ästhetische) Grund vorhanden, warum der Trochäus vor der Schlussarsis nicht tribrachische, oder flüchtig daktylische Form annehmen sollte, z. B.:

— ⏑ — ⏑̄ — ⏑ ⏑ —
Dunkles Hains hochwipflige Pracht.

So viel Widerspruch auch dieser Satz bei den Metrikern finden mag, so wird doch vor seiner Verwerfung wenigstens seine Widerlegung nöthig seyn.

416.

Die Regel, dass im Vers die verschiedenen Formen der metrischen Periode mit einander vertauscht werden können, leidet indessen einige Ausnahme.

1. Verse, die einen bestimmten ruhigen Charakter haben und aussprechen sollen, gestatten jene Vertauschung der Formen nicht. Dahin gehören die eigentlich dramatischen Versgattungen (nicht die lyrischen Verse in Dramen). Im iambischen Trimeter z. B. würde es unschicklich seyn, die antispastische Form mit der iambischen wechseln zu lassen.

⏓ – ⏑ – | ⏓ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

Gelegenheit **macht oft Helden** und Könige,

anstatt:

⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ –

Gelegenheit macht Helden, macht selbst Könige.

Eben so würde im trochäischen Tetrameter des Drama die ionische Form unschicklich statt der trochäischen stehn:

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ –

Unsicheren schlimmen Rathschluss fasst im Zorn des Menschen Sinn,

und nur im komischen Gebrauch möchte eine solche Stellung, z. B. des Päon statt der Dipodie (.399.) zu rühmen seyn.

Indessen sind auch diese Versarten nicht so fest an eine einzige Form gebunden, dass keine andern Zeitfüsse, als die herrschenden, z. B. Trochäen, in ihnen vorkommen dürften. Auch in ihnen können verschiedene Formen wechseln, jedoch nicht Formen aus Momenten

verschiedener Ordnungen zusammengesetzt. Der trochäische und iambische dramatische Vers duldet daher, statt des Trochäus, den Tribrachys und den Daktylus, welche auch selbst bei den tragischen Dichtern nicht ungewöhnlich sind z. B.:

⏓ – ⏑ – | ⏓ ⏕ ⏑ – | ⏓ – ⏑ –

και γαια πολλων ὀνοματων μορφη μια. Aesch.

Viel treibt die Armuth in die Gefahr unwürd'ger That.

Denn Tribrachen sind eben sowol rhythmische Grundformen, als Trochäen, und eben so die flüchtigen Daktylen, welche die Tribrachen repräsentiren (111). Uiber diesen Gegenstand, nämlich über die Zulässlichkeit der Daktylen und Anapästen im tragischen Trimeter hat bekanntlich Hermann in seiner Vorrede (gegen Porson) zur Hekuba des Euripides, sehr weitläuftig und gelehrt gehandelt, ohne doch auf ein sicheres, nicht bloss subjektives, Resultat zu gelangen. Denn die Behauptung: die Anapästen stören den iambischen Rhythmus, und dürfen daher nur in unentbehrlichen Eigennahmen, z. B. Agamemnon, oder in ungern entbehrten poetischen Prachtworten, z. B. *ἑκατογχαρηνον* gebraucht werden, ist doch kein sicheres festes Resultat zu nennen, da Hermann die Anapästen vierzeitig misst und sie deswegen durchaus verwerflich finden müsste, möge das

Prachtwort noch so brillant seyn. Die Anapästen und Daktylen in trochäischen Reihen sind aber dreizeitig und stören den iambischen Rhythmus nicht. Metrisch also finden sie in dem Verse Statt, ob sie aber mit dem ästhetischen Charakter des Verses im Widerstreit sind, ist eine andre Frage. Ausführlich wird hierüber in dem Abschnitt von iambischen Versen gehandelt werden.

417.

2. Die zweite Ausnahme machen Verse, deren Form überhaupt als unveränderlich festgesetzt ist. Dahin gehört: der heroische Hexameter, der bloss mit Daktylen und Spondeen wechselt; denn einzelne Trochäen, Anapästen, oder Proceleusmatiker gehören unter die Unregelmässigkeiten. Ferner die Verse in den Strofen lyrischer Oden, als der alcäische, saffische Vers und ähnliche. Dergleichen Verse dulden in den Oden selbst durchaus keine Vertauschung der metrischen Formen, wiewol sie, einzeln genommen, dieselbe lyrische Freiheit haben würden, wie andre. Der Vers z. B.:

⏓ – ⏑ – –   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Noch tönt der Nachhall feierndes Jubelgesangs,

ist eine Veränderung das Alcäischen Verses, der mit dem Kretikus statt diesen Choriamben schliesst; gleichwohl würde man in der Alcäi-

schen Strofe ihn nicht brauchen können. Bei diesen so ganz bestimmten Formen finden nicht einmal Auflösungen und Zusammenziehungen Statt. In der alcäischen Strofe würde z. B. der Vers:

– ⏑⏑
⏑ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

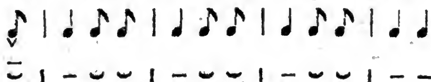
Durch das kannibalisch wüthende Räubervolk,

nicht Statt haben, es wär denn, dass ein Dichter diese Form absichtlich durchführen und dadurch eine modificirte alcäische Strofe bilden wollte, wie man in neuen Zeiten eine durch verschiedene Stellung des Daktylus modificirte saffische Strofe gebildet hat.

418.

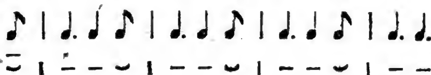
Wie die rhythmische Bewegung bei gleicher metrischer verändert werden kann, so kann auch umgekehrt die metrische Bewegung bei bestehendem Rhythmus verändert werden. In der Musik ist die Sache bekannt: eine Melodie z. B. im Viervierteltakt kann leicht in den Sechsachteltakt transponirt werden, und man wird keine Folge von Variationen finden, wo nicht eine, oder mehre den Takt änderten. Was aber vom musikalischen Rhythmus gilt, beruht auf allgemeingültigen Sätzen, und gilt mithin auch vom Versrhythmus. Bei solchen Variationen muss immer die Periode der Periode gleich bleiben, und die accentirte Kürze wird durch

Länge, oder umgekehrt, diese durch jene repräsentirt. Der vierzeitige Rhythmus z. B.:



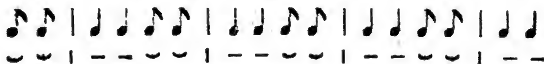
In eilendem Fluge verrauschen die Stunden,

verwandelt im gemischten Metrum seine zweizeitige Länge, die ein Hauptmoment füllt, in die dreizeitige, die ebenfalls in dem gemischten Metrum ein Hauptmoment füllt, und die accentirte Kürze wird zur zweizeitigen Länge. So entsteht der bacchische Vers:



In rastloser Arbeit entfliehn uns die Stunden.

Wollte man in das molossische Metrum variiren, so entsteht der bekannte ionische Vers:



Wenn im Frühroth das Gewölk glüht, bis der Nachtthau sich herabsenkt,

der im tripodischen Metrum noch weitere und mannichfaltigere Veränderungen zulässt.

419.

Dergleichen Veränderungen werden zwar nicht oft in Gedichten selbst vorkommen, wiewol sie die Wechselgesänge besser, als ganz

verschiedenartige Rhythmen, zuweilen charakterisiren würden; allein hier ist der Punkt, von wo man einsieht, wie die Musik nicht an das buchstäbliche Verhältniss des Gedichtes gebunden ist, sondern das Recht hat, den Rhythmus desselben auch in verändertem Metrum zu begleiten. So wird es möglich, dass vierzeitige Melodieen zu Gedichten in dreizeitigem Rhythmus komponirt werden können. Dem Musikrhythmus z. B.:



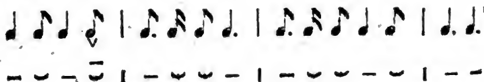
würde, streng genommen, nur ein vierzeitiger Versrhythmus entsprechen:

Rings umher durchhallet die Nacht Liebesgesang voll Sehnsucht.

Allein folgender:

Rings ertönt auf blühender Flur Liebesgesang und Festreihn,

wiewol er dieses Maas hat:



Te Deos oro Sybarin cur properas amando,

lässt sich bequem mit jenem musikalischen begleiten; denn was hier Kürzen sind, trifft dort auf den schlechten Taktheil, und so führt die Musik durch ihre vierzeitigen Melodieen die

quantitirenden Rhythmen auf die Natur der accentirten zurück, was, wie die Folge zeigen wird, durch den gregorischen Kirchengesang im Grossen bewirkt wurde. Ob die alte griechische Musik im vierzeitigen Metrum dreizeitige Rhythmen begleitet habe, lässt sich, wenn auch nicht bestimmt verneinen, doch aus vielen Gründen bezweifeln. Sie ging höchst wahrscheinlich mit den Versen Schritt vor Schritt, und jedes Moment hatte seine eigene Sylbe, wo es nicht auf eine Pause traf. Man sollte daher um so mehr erwarten, dass nur aus der Musik Aufklärung über die alten Rhythmen zu erwarten sei, und da die Gleichheit unsrer neuen Musikrhythmen mit alten Versrhythmen uns so oft entgegentritt, wie hier ebenfalls in dem angeführten horazischen Vers, so sollte das alte Vorurtheil der gänzlichen Verschiedenheit alter und neuer Musikrhythmen wol endlich als blosses Vorurtheil erscheinen.

Dagegen ist allerdings, wie mehrmals schon bemerkt, die Art, wie die Musik unsrer Zeit den Rhythmus eines Gedichtes modificirt, sehr von der Art verschieden, wie die Musik der alten Zeit sich dem Rhythmus des Gedichtes anschloss. Unsre neue Musik transponirt nicht allein öfters den Rhythmus aus seinem eigenthümlichen Metrum in ein anderes; sie behandelt ihn zugleich mit einer Freiheit, welche

das griechische Alterthum, bei der Unvollkommenheit der Musik als selbständiger Kunst, wahrscheinlich nicht kannte.

Unsre Zeitgenossen haben die Revolution im Gebiet der Tonkunst, aus welcher die, nicht mit Unrecht so genannte, deklamatorische Musik hervorging, zum Theil selbst durchlebt. Ohne uns in eine Geschichte des Streites für und gegen diese Gattung einzulassen, sei hier bloss an das erinnert, was wir oben (54 ff.) über die Freiheit des Deklamators bei metrischen Stellen erwähnt haben. Das Subjektive der Deklamation in der Behandlung der einfachen und erweiterten Fermate kann selbst wieder Objekt der Musik werden, welche dann die Bestimmung, die der Versrhythmus durch die Deklamation erhalten hat, als eigentlichen Rhythmus desselben annimmt, und auf dieselbe Art behandelt, wie anderwärts die, durch Deklamation nicht modificirten, Versrhythmen. Kenner der Musik werden einsehen, dass diese Behandlungsart eine selbständig gewordene Instrumentalmusik voraussetzt, die man im klassischen Alterthum zu erwarten keine Veranlassung findet.

Eine andre Freiheit, welche die Musik über den Versrhythmus ausübt, nämlich einzelne Sylben so lange zu halten, dass sie einer ganzen Folge von Tönen als Träger dienen, wodurch

die Stimme des Sängers fast zum Instrument wird, war vielleicht dem klassischen Alterthume nicht so ganz fremd, als die Gelehrten behaupten wollen; wenigstens finden wir Spuren davon im Kirchengesang der ältesten Zeit, wo er dem griechischen Gesang auf das genaueste nachgebildet wurde. Die rohen Gesänge mehrer wenig kultivirter Völker zeigen ein ähnliches Absingen mehrer Töne auf derselben Sylbe, so dass man in den ersten Zeiten der Musik bei den Griechen ein solches Dehnen der Sylben nicht unwahrscheinlich finden kann. Vielleicht dauerte auch diese Art des Gesanges noch neben dem spätern, rhythmisch geregelten, fort, wie auf ähnliche Weise in Rom der Gesang des saliarischen Gedichtes und der Gebrauch andrer accentirten Verse neben den quantitirenden fortdauerte.

Dieses Fortsingen mehrer Töne auf Einer Sylbe ist allerdings oft gemissbraucht worden; allein an sich ist diese Behandlung dem vollkommnen Gesange nicht durchaus fremd, und bei vollstimmigem kontrapunktischen Satz, schon der Struktur des Ganzen wegen, oft erforderlich. Allein, auch abgesehn von diesem Mechanismus, ist das Forthalten einer Sylbe auf einer Folge von Tönen oft, als Darstellungsmittel, von kräftigem Effekt und unentbehrlich, wo es der Musik zukommt, die Empfindung fortzu-

halten, welche in gleichem Schritt mit den Worten des Gedichts zu schnell vorübereilen würde. Der Dichter, welcher die Opersituation von der Situation des Schauspiels zu unterscheiden weiss, steht auf dem rechten Gesichtspunkt für die Beurtheilung des Komponisten, der, wo die Idee des Gedichtes musikalischen Ausdruck fordert, diesen gewährt, ohne sich von dem Buchstaben des Gedichtes irre leiten zu lassen. Man muss in der That mit den filologischen Nichtmusikern an der engen Vorstellung haften, dass die Musik der Poesie nur diene, ohne sich jemals der Idee einer Vereinigung zweier Künste zu nähern, um in dieser Art, wie neue Musik den Vers behandelt, ein Verderbniss unsrer Musik zu finden. Unserer Musik nämlich; denn dass im weitern Raum mehr Irrwege möglich sind, als im engen, dass also unsre Musiker auf mehren Seiten ausschweifen können, als die der Vorzeit, leidet keinen Widerspruch.

In andern Künsten bemerkt man gern bei dem Urtheiler einige Kenntniss der Sache; sonderbar genug aber ist man gewohnt, über das Verhältniss alter und neuer Musik Gelehrte urtheilen zu lassen, die bei jedem Worte beweisen, dass ihnen auch die ersten Anfänge der Kunst unbekannt sind, über welche sie entscheidend abzusprechen im Begriff sind.

Von den Versmessungen der Grammatiker.

420.

Die griechischen Grammatiker theilten einige Verse nach Füssen ab, andere nach Doppelfüssen (Dipodien). Nach **Füssen** maassen sie daktylische, kretische, choriambische, steigend und sinkend ionische, päonische und antispastische Verse. Jeder Fuss macht ein *μετρον* aus; der choriambische Dimeter z. B. enthält also zwei Choriamben, der daktylische Trimeter drei Daktylen u. s. f. Nach **Dipodien** hingegen maassen sie anapästische, trochäische und iambische Verse. Bei diesen macht der Doppelfuss ein Metrum aus. Ein trochäischer Dimeter enthält also zwei trochäische Doppelfüsse, oder trochäische Dipodien, ein iambischer Trimeter drei iambische Dipodien.

421.

Man findet nirgends einen Grund angegeben, warum die Grammatiker diesen Unterschied beobachteten. **Rufinus**, ein lateinischer Grammatiker, sagt bloss: es sei ein altes Herkommen, den heroischen Vers nach Füssen, den iambischen nach Dipodien zu messen. Gleichwol wichen auch die lateinischen Metriker von diesem Herkommen ab, und maassen auch iambische und trochäische Verse nach Füssen. Daher

heisst bei ihnen der iambische Trimeter Senarius, der trochäische Tetrameter Octonarius u. s. f.

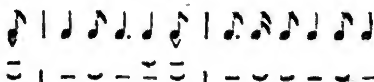
422.

Nach unsrer Ansicht zeigt sich diese scheinbar willkürliche Messung als eine Ahndung des Wahren. Sieht man den Daktylus, mit den Grammatikern, als einen vierzeitigen, dem geraden Metrum angehörigen, Fuss an, so erfüllt er so, wie der der ihm gleiche Spondeus, eine volle metrische Periode. Daktylische Verse würden also vollkommen richtig nach Füssen, oder Monopodien gemessen. Betrachtet man aber den Pyrrhichius als Grundfuss (wie im gemischten Metrum den Trochäus), so wär die Messung des geraden Metrum ebenfalls dipodisch, nämlich nach Pyrrhichien, deren zwei, also eine pyrrhichische Dipodie, eine metrische Periode des geraden Metrum erfüllen. Im gemischten Metrum erfüllt die trochäische Dipodie eine volle Periode; folglich findet bei trochäischen Versen dipodische Messung Statt. Choriambische, päonische, kretische, bacchische und ähnliche Füsse erfüllen, gleich der trochäischen Dipodie, eine Periode des gemischten Metrum; jeder Fuss ist also ein Maass, und in solchen Versen findet monopodische Messung Statt, so lange die benennende Form des Verses nicht mit der Dipodie wechselt; es entsteht aber durch diesen Wech-

sel kein verändertes Maas, sondern nur eine veränderte Benennung desselben Maasses; denn im Choriamben und andern Formen des gemischten Metrum ist, wie wir wissen, die trochäische Dipodie, nur in verschiedener Bewegung völlig enthalten. Der (schwere) steigende Ioniker erfüllt eine Periode des molossischen Metrum, dessen Verse daher nach Monopodien gemessen werden.

423.

Tripodische Messung kannten die Grammatiker nicht, wiewol sie ohne Zweifel dieses Maas im Verse z. B.:



κολπῳ σ' εδεξανθ' ἁγναι Χαριτες Κρονῳ,

der frohen Jugend anmuthge Begleiterin,

so gut als wir vernahmen. Sie bemühten sich aber, das, was sie mit dem Gehör auffassten, auf die einmal festgesetzte theoretische Bezeichnung zurückzuführen, so unvollkommen sie auch das Vernommene ausdrücken mochte. Wenn z. B. manche Wörterbücher den Laut des G im Englischen durch dsj bezeichnen, so bedienen sie sich der vorhandenen, wiewol unzulänglichen Zeichen; deswegen behält aber doch jener Laut sein Eigenthümliches, und der Frem-

de, der nach dem Wörterbuch gelernt hat, wird vergebens mit dem Eingebornen darüber streiten. So gehört auch manchem Vers tripodische Messung, wenn sie auch im Schema der Grammatiker sich nicht findet.

224.

Die Grammatiker sonderten in der Theorie nicht den Auftakt von der Periode, sondern fingen ihr *μετρον* mit dem Auftakt an. Daher maassen sie die iambische Dipodie nicht, wie wir sie messen würden: ♪ | ♩ ♪ ♩ sondern: ⏓ – ⏑ – und ein Trimeter hat bei ihnen diese Abtheilung:

⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ –

die wir richtiger so:

⏓ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ –

schreiben würden. Dasselbe gilt von allen Versen im Auftakt. Ein steigend ionischer Dimeter wird von ihnen so:

⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –

abgetheilt, richtiger von uns:

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

Der antispastische Dimeter wird von den Grammatikern so:

⏓ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

von uns:

⏓ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ –

♪ | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩ ♪ ♩

bezeichnet; denn jede Periode fängt nothwendig mit dem vollen Takt (der Arsis) an.

425.

Nachdem nun die metrische Periode in einem Vers einmal, oder mehrmal enthalten ist, nannten die Grammatiker den Vers Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter u. s. f. Man sieht, dass man einen Vers erst genau seiner metrischen Bewegung nach kennen muss, ob er diesem oder jenem Metrum zugehöre, ehe man im Stande ist, ihn richtig zu messen, und, da wir über den eigentlichen Gesang der Verse nicht vollkommen unterrichtet sind, so darf es nicht befremden, wenn das Maas mancher, selbst bekannter, Verse auf verschiedene Weise angegeben werden kann. Der saffische Vers z. B. lässt das dipodische Maass zu:



ποικιλωθρον' ἀθανατ' Ἀφροδιτα, Saffo.

Oed' und einsam trauert der Sitz der Liebe,

und eben sowol das tripodische:



Integer vitae, scelerisque purus, Horat.

trüb' und wehmuthvoll, in des Hains Umschattung;

und bei sehr vielen Versen finden ähnliche Verhältnisse Statt. Oft gibt die Strofe, in welcher

ein Vers steht, oft die Cäsur den Aufschluss, welche Art der Periode vom Dichter als Maas seines Verses gebraucht wurde. Horatius scheint mit seiner bekannten, sehr unrecht von Hermann getadelten, Cäsur auf das tripodische Maas zu deuten.

426.

Nicht alle Verse füllen indessen dieses Maas des Dimeters, Trimeters u. s. f. nach der Messung der Grammatiker vollkommen durch reelle rhythmische Momente aus. Der Vers z. B.:

– ◡ – ◡̄ | – ◡ –

Rosen auf den Weg gestreut,

füllt die zweite metrische Periode, nach der Messung der Grammatiker, nicht vollkommen aus. Diesen unzureichenden Schluss nennen die Grammatiker Katalexis, und Verse, welche auf diese Art vor dem Ende des μετρον (der Periode) schliessen, katalektische Verse. Obiger Vers ist also zwar ein trochäischer Dimeter; aber, weil er das Maas des Dimeter nicht ganz erfüllt, ein katalektischer Dimeter. Im Deutschen könnte man diese Verse unvollzälige Verse nennen.

427.

Da die Grammatiker den Auftakt in die Periode einrechnen (424.), so entsteht bei dem

Maas von Versen im Auftakt eine ganz entgegengesetzte Bezeichnung. Ein iambischer katalektischer Dimeter würde, nach richtiger Ansicht des Auftaktes, der eben erwähnte trochäische Vers mit dem Auftakt seyn:

⏓ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ –

Mit Rosen uns den Weg bestreut.

Allein nach der Messung der Grammatiker besteht der iambische katalektische Dimeter aus zwei iambischen Dipodien, deren letzter die Schlusssylbe fehlt:

⏓ – ⏑ – | ⏑ – ⏑

mit Rosen kränzt die Locken.

Es wär also ein Irrthum, wenn man bei katalektischen Versen an unsre weiblichen Endungen denken wollte; denn ob die Katalexis steigend oder fallend sei, hängt von der Versart ab, in welcher sie vorkommt.

428.

Schliesst ein Vers ohne Katalexis, also mit der vollen Periode, so nannten ihn die Grammatiker a k a t a l e k t i s c h (vollzählig). Folgender Vers:

⏓ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

Mit Rosen uns den Weg bestreut,

ist also ein akatalektischer iambischer Dimeter,

nach der Messung der Grammatiker, so wie folgender:

⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –

wo die Glut hoch zu Gewölk stieg,

ein steigend ionischer akatalektischer Dimeter.

429.

Verse, die in der Mitte der Periode schliessen, nennen die Grammatiker brachykatalektische (halbvollzählige) Verse. Folgender Vers z. B.:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑

Sucht die grüne Waldung,

ist ihnen ein brachykatalektischer trochäischer Dimeter.

430.

Wenn endlich ein Vers nur um eine Sylbe länger ist, als sein Maas, so heisst er hyperkatalektisch (überzählig). Folgender Vers:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –

Morgenroth des lang ersehnten Tags,

würde ein überzähliger trochäischer Dimeter seyn.

431.

Bei diesen Messungen gilt es gleich, ob die Form schliesst, welche dem Verse den Namen gibt, oder eine, die nach der Theorie der Grammatiker mit ihr wechselt. So ist:

— — ◡ ◡ | — ◡ — ⏓

Hochwipfliche Fichtenwaldung;

ein akatalektischer ionischer Dimeter;

— — ◡ ◡ | — ◡ —

Weissstämmiger Birkenwald,

ein katalektischer Dimeter;

— — ◡ ◡ | — ◡

Hochragende Fichte,

ein brachykatalektischer Dimeter, und

— — ◡ ◡ | —

Schöngrünender Hain,

ein hyperkatalektischer ionischer Monometer; denn die Grammatiker erkennen den Wechsel der trochäischen Dipodie mit dem sinkenden Ioniker ebenfalls an.

432.

Wo diese Bestimmungen nicht zureichen, benennen die Grammatiker die Katalexis nach der Zahl der Sylben. So heisst der päonische Vers:

— ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡

Folgte dem Gewaltigen,

ein Dimeter catalecticus in trisyllabum (dreisylbig unvollzäliger Dimeter), und folgender:

— ◡ ◡ ◡ | — ◡

Heiligere Liebe,

ein dimeter catalecticus in bisyllabum.

In dieses Maas der Verse werden jedoch von den Grammatikern die Schaltperioden, oder im Allgemeinen Schaltmetra (262 ff.) nicht mit eingerechnet, sie mögen am Anfange des Verses stehn, oder in dessen Mitte. Zu Anfange des Verses finden sich dergleichen Schaltperioden, Schaltfüsse, oder Schaltsylben ziemlich häufig, z. B.:

φευ, φευ· ου νυν με πωτον, αλλα πολλακις;
Κρεον, Eurip.

Ἐα· Πολυμηστορ ω δυστανε, τις σ' απωλεσε;
Ders.

ungerechnet die Stellen, welche gewönlich durch Synekfonese erklärt werden, z. B.:

φευ, ω μητερ, ητις εκ τυραννικων δομων.
Ders.

Ἐα· ως ου βλεπεις μ' ευκηλον, ασμενος μ' ιδων.
Ders.

In der Mitte des Verses finden sie sich seltner, und sind, wo sie sich finden, grösstentheils von den Kritikern wegemendirt, z. B.:

(*Πολ.*) *αδικια γε ση, ω θεοι.* (*Ετ.*) *Μυκηναις,*
μη 'νθαδ' ανακαλει θεους, Ders.

wo mehre Kritiker bald das: *ω θεοι* weglassen, bald:

αδικια γ', ω θεοι. Μυκηναις μη 'νθαδ' ανακαλει
θεους,

lesen wollen. Der Scholiast sagt ausdrücklich: *το ω θεοι δια μεσον.* Also waren Schaltmetra

bei den Dichtern nicht ungewönlich; sonst konnte sie der Scholiast, man mag ihm viel oder wenig Umsicht zutrauen, nicht als etwas bekanntes nennen. Sind aber einmal Schaltmetra vorhanden, so ist kein Grund in dieser angeführten Stelle Worte zu streichen, deren keines der Sinn des Verses ohne Entstellung entbehren kann.

433.

Man sieht bald, wie unvollkommen, schwankend und falsch diese Eintheilungen seien. Betrachtet man die wahre Messung der Verse, so zeigt sich, dass viele, die von den Grammatikern für katalektisch gezählt werden, ganz vollzählig sind, aber nur mit einer andern, bei oberflächlicher Ansicht, der katalektischen ähnlichen Form schliessen. Der sotadische Vers z. B. heisst ein Tetrameter ionicus a maiore brachycatalecticus, und die Grammatiker messen ihn:

— — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — ◡

Ἡρην ποτε φασιν Δια τον τερπικεραυνον.

Es ist aber ein vollzähliger Trimeter und schliesst mit der spondeischen Form des gemischten Metrum:

— — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — —

♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♩.

Laut rufen die frohschallenden Waldhörner zur Jagdlust.

Mehr Beispiele werden jedem Leser aus dem Vorhergehenden einfallen. Da übrigens die Grammatiker die tripodische Messung nicht kannten, und eben so wenig die durch dreizeitige Länge entstehenden Formen des gemischten Metrum, so muss man zwar ihrem Fleiss Gerechtigkeit widerfahren lassen, allein ihre Abtheilungen dürfen und können uns nicht als Muster dienen. Indessen wird bei jedem Vers immer auf die Messung der Grammatiker zurück zu weisen seyn, da ihre, den Versen ertheilten Namen einmal technisch geworden sind.

Von polyschematischen Versen.

434.

So viel Mühe die Grammatiker sich auch gaben, jeden Vers nach ihrer Ansicht auf gewisse Grundfüsse zurückzuführen, so musste ihnen doch dieses Bestreben oft misslingen, weil sie aus Unbekanntschaft sowol mit der tripodischen Versmessung, als mit dem dreizeitigen Maas der Länge, keine vollständige und richtige Ansicht des Versmaasses haben konnten. Dieses Misslingen trat besonders dann ein, wenn entweder eine prosodische Quantität die ihr entgegengesetzte metrische, oder eine metrische Form eine andre, ihr gleiche, repräsentirt. Denn, wiewol die Grammatiker einige Fälle der repräsentirenden Quantität anerkannten, so war sie

ihnen doch in vielen andern Fällen unbekannt, und bildete dann für sie eine unerklärliche Ausnahme von der Regel; und weil sie die Gesammtheit der Formen im gemischten Metrum nicht kannten, so schien ihnen ein Wechsel dieser Formen ebenfalls eine Ausnahme.

435.

Verse dieser Art, wo entweder eine repräsentirende Quantität in einer, den Grammatikern nicht bekannten, Art sich einstellt, oder wo eine metrische Form gegen eine, von den Grammatikern nicht für gleich geachtete, vertauscht wird, nannten sie polyschematische Verse (V. polyschematisti), d. i. Verse, die verschiedenartige Formen zulassen. Aus dem eben Gesagten erhellt, dass diese Verse zweierlei Art sind.

436.

Zu der ersten Art polyschematischer Verse gehören die, in welchen die repräsentirende Länge an einer Stelle gefunden wird, wo sie nach der Ansicht der Grammatiker nicht Statt findet. Dahin gehört der epionische Vers (Metrum epionicum polyschematistum):

ὠ καλλιστη πολι πασῶν ὁσας Κλεων ἐφορᾷ,

Wie schön durch leichtes Gewölk blickt des Mondstrals lieblicher Schein,

den die Grammatiker so messen:

⏒ – ⏒ – | ⏑ ⏑ – – | ⏒ – ⏒ – | ⏑ ⏑ –

In diesem Vers findet sich oft in den iambischen Dipodien statt des zweiten Iamben ein Spondeus, der auch hier im Schema bezeichnet ist. Nach der Theorie der Grammatiker findet aber die repräsentirende Länge nur auf der Kürze des ersten Iamben Statt. Deswegen nennen sie diesen Vers polyschematisch.

Hermann (§. 369.) theilt diesen Vers, um diese repräsentirende Länge durch die Endsylbe einer Reihe zu erklären, so ab:

⏒ –́ ⏒ | – ⏑ ⏑ – – | ⏒ – ⏒ | – ⏑ ⏑ –

und vergisst, dass er §. 131 für eine so schwache Reihe. wie ein einziger Trochäe ist, eine lange Anakrusis unschicklich fand. Nach unsrer Ansicht ist die Messung:

♪ | ♩ ♪ ♪. ♬ ♪ | ♩. ♩ ♪ | ♩ ♪ ♪. ♬ ♪ | ♩. 𝄾

⏒ | – ⏒ – ⏑ ⏑ | – – ⏒ | – ⏒ – ⏑ ⏑ | –

und die repräsentirende Länge steht wegen des folgenden Daktylus (388). Es ist also kein Polyschematismus in diesem Verse.

437.

Die meisten, für polyschematisch ausgegebenen Verse lassen sich auf allgemeine Principien zurückführen, sobald man nur über Rhythmus und Metrum überhaupt im Klaren ist. Indessen finden sich unter den alten Versen ei-

nige, die man vergebens suchen wird mit den Sätzen der Metrik in Uebereinstimmung zu bringen. Dieses ist der Fall theils bey unrichtigen Versen, welche der Zufall erhalten hat, theils und vielleicht am öftersten in der Parodie solcher Verse. Zu diesen scheint der Vers des Eupolis zu gehören, von welchem schon früher im Vorbeigehn (393.) die Rede war:

– ⏓ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – | – ⏓ – ⏓ | – ⏑ –

ἡττηθεις, οὐκ ἀξιος ὠν. ταῦτ' οὖν ὑμῖν μεμφομαι,
Aristoph.

der die Spondäen an schicklichen und unschicklichen Stellen häuft. So wie Aristophanes manche Manier der Dichter durch Karikatur parodirt, so scheint er auch diesem durch Karikatur schwerfälligen Verse, in der bekannten Stelle der Wolken v. 517, sein Recht gethan zu haben. Ist dieses, wie es denn wenigstens höchst wahrscheinlich ist, so würde man sich vergebens um eine theoretische Rechtfertigung dieses Verses bemühen, man müsste ihn denn als bloss accentirten Vers:

– ⏓ | – ⏓ | – ⏑ ⏑ | – | | – ⏓ | – ⏓ | – ⏑ –

in Dreiachteltakt messen wollen, durch welches Maass man Alles rechtfertigen kann. Die Grammatiker verfuhren daher, indem sie ihn polyschematisch nannten, wenigstens konsequenter als Hermann, der ihn durch seine Basis erklären will:

.. .. | – ⏓ | – ⏑ ⏑ – || .. .. | – ⏓ | – ⏑ ⏓

wodurch aber nichts erklärt wird. Denn durch eine „willkührliche Einrichtung der Dichter“ das als richtig zur Hinterthür in die Theorie einführen, was man a priori als rhythmuswidrig verworfen hat, heisst doch niemals: Erklären. Eben so gut könnte man ein körperliches Gebrechen als eine Willkührlichkeit der plastischen Natur, unter den Verhältnissen der schönen Form aufführen.

438.

In der zweiten Gattung polyschematisch genannter Verse sind die metrischen Formen mit einander vertauscht. Denn was wir metrische Formen nennen, das kommt bei den Grammatikern unter dem Namen Schema vor. So nennen sie z. B. einen daktylischen Vers, der mit keiner andern Form wechselt: monoschematistum dactylicum.

In diesem Sinne können alle Verse polyschematisch genannt werden, die mit den Formen wechseln; doch sind nur diejenigen so benannt, deren Wechsel nicht aus den gewönlichen Auflösungen der Längen in zwei Kürzen zu erklären ist. Wo z. B. der Trochäus mit dem Tribrachys wechselt, ist von keinem Polyschematismus die Rede; wol aber dann, wenn der

Daktylus mit dem Trochäus wechselt. So nimmt z. B. der Glykonische Vers:

– ⏒ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ –

Schönaufglühendes Morgenroth,

zuweilen die, bloss in der Bewegung variirende Form an:

– ⏑ – ⏒ | – ⏑ ⏑ –

Morgenroth, hellglühender Stral.

und wird nun, weil der Daktylus nach der Theorie der Grammatiker nicht aus dem Trochäus abgeleitet werden kann, für einen polyschematischen Vers ausgegeben, was im allgemeinen Sinn des Polyschematismus wahr, im speciellen der Grammatiker aber falsch ist.

439.

Verse, welche mit Formen wechseln, deren Gleichheit die Grammatiker einsahen, nennen sie auch nicht polyschematisch, sondern sie merken gleich in der Beschreibung des Ver es an, mit welchen Formen die Hauptform verbunden werden könne. So bemerkt Hefästion gleich zu Anfang vom sinkenden Ioniker, dass er mit der trochäischen Dipodie verbunden werden könne; aber ohne den metrischen Grund davon anzugeben.

440.

Als polyschematische Verse werden besonders der glykonische und der priäpische Vers angegeben. welcher letztere aus einem glykonischen und ferekratischen Verse besteht:

– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ | – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏓

Hunc ego, juvenes locum villulamque palustrem.

Fackeln leuchten dem Feiertanz Bacchos heiliger Festnacht.

Der ganze Polyschematismus beruhet auf der verschiedenen Stelle, die der Daktylus in der trochäischen Reihe einnimmt:

– ⏕ – ⏓ – ⏑ – | – ⏕ – ⏑ – –

και μελιλωτινον λαλῶν και ῥοδα προσεσηρως,

– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | – ⏓ – ⏑ ⏑ – –

ἠριστησαμεν ἰτριου λεπτου μικρον ἀποκλας,

– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – | – ⏓ – ⏑ ⏑ – –

οὗ βεβηλος ὠ τελεται τοῦ νεοῦ Διονυσου,

und mit doppeltem Daktylus:

– ⏕ ⏑ – ⏓ – ⏕ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

ὑπ' ἀναδενδραδων ἀπαλας ἀσπαλαθους πατῶντες,

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

ὠ μαλαχας μεν ἐξερῶν, ἀναπνεων ϑ' ὑακινϑον.

Die Form:

– ⏓ – ⏓ – ⏑ ⏑ – | – ⏓ – ⏑ ⏑ – –

ἐν λειμωνι λωτοφορῳ κυπειρον τε δροσωδη,

Efeulaub umkränzet das Haar thyrsosschwingender Mänas,

gehört zu den Verstärkungen der rhythmischen Charakteristik, von denen früher gesprochen worden ist. Hier, wo die beiden Perioden dadurch in Antithese gesetzt werden:

– ⏓ – ⏓

und:

– ⏑ ⏑ –

dient sie zwar zum Darstellungsmittel, ist aber doch für den einzelnen Daktylus ein zu schweres Gegengewicht. Horatius hat auch hierin im oft angeführten Vers:

Te Deos oro, Sybarin cur properas amando,

sein feines Gehör bewiesen.

441.

Eigentlich polyschematische Verse, in welchen ganz verschiedene, nicht zu demselben Metrum gehörige, Formen mit einander vertauscht werden können, finden der Natur des Rhythmus nach gar nicht Statt. Wo der Schein eines solchen Tausches eintritt, da ist entweder der Vers unrichtig, oder verderbt, z. B. wenn man im heroischen Hexameter statt des Spondeus einen Molossus fänd: oder die Form hat neben der unzulässigen noch eine andre Messung. So scheint mit dem sinkenden Ioniker der Moloss zu wechseln:

⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ | – – – | – – ⏑ ⏑ | – –

ἴσον ἔχουσιν αὐτῶν αἱ ψυχαι το μεριμνᾷν.

In des ersehnten Abends feldeinhüllender Dämmrung.

Allein dieser Moloss ist ein Bacchios mit prosodisch langer Endsylbe am Schluss der Periode, und also keine fremdartige Form. Hermann behauptet ebenfalls, dass es keine polyschematischen Verse gebe; gibt es wol aber bei den Grammatikern einen schlimmern Heteroschematismus, als er selbst annimmt, indem er die Formen: ⏑ – ⏑ ⏑ und ⏑ – ⏑ – als vertauschbar mit dem sinkenden Ioniker: – – ⏑ ⏑ annimmt?

Von widerstrebend zusammengefügten Versen.

(*Μετρα κατ' ἀντιπαθειαν μικτα.*)

442.

Eine andre Gattung unregelmässiger Verse bildeten die Grammatiker aus solchen, in welchen Formen, die sie für heterogen hielten, nicht sowol gegen einander vertauscht werden, als vielmehr mit einander zu einem Verse verbunden sind. Solche Verse nannten sie widerstrebend zusammengefügt (*μετρα καθ' ἀντιπαθειαν μικτα*). Dieser Begriff widerstrebender Zusammenfügung widerstrebt aber selbst dem Begriff des Verses. Schon hieraus lässt sich vermuthen, dass nicht im Vers, sondern in der Unbekanntschaft der Grammatiker mit der wahren Mes-

sung der Grund lag, warum diese Verse ihnen widerstrebend zusammengefügt schienen.

445.

Zu solchen Versen rechneten die Grammatiker folgende:

1. Den Epionicus ἀνακλωμενος, nach Hefästion:

⏓ – ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ – –

ἔχει μεν Ἀνδρομεδα καλαν ἀμοιβαν.

Durch sanfte Liebesgewalt der holden Jungfrau:

Hefästion misst ihn so:

⏓ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏓

als bestehe er aus einer iambischen Dipodie und zwei steigenden Ionikern (⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –), welche nach den Grammatikern durch eine *ἀνακλασις* (Umbeugung, Synkopie der Noten: ♪♪♩♪♪ | ♪♪♩♩) diese Form ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ annehmen sollen, wie bei dem molossischen Metrum weiter erörtert werden wird. Vielleicht fand sich auch der Vers zuweilen in reiner ionischer Form:

⏓ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –

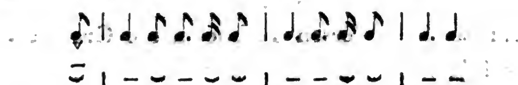
περισσον· αἰ γαρ Ἀπολλων ὁ λυκεῖος,

Mit sanfter Liebesgewalt wehrte die Jungfrau;

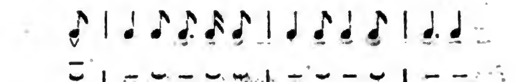
mit jenem vermischt. So sieht nun freilich der Vers sehr widerstrebend zusammengefügt aus; denn wer möchte diesen Rhythmus:



dulden? Er zeigt sich aber in wahrer Gestalt, sobald man nur die Musikzeichen ordnet:



von dem nun jener *ἀνακλωμενος*:



eine sehr leichte Variation ist. So lös't sich das Widerstrebende in beiden Versen.

444.

2. Den **Saffischen** Vers, den die Grammatiker so messen:



ποικιλοθρον᾽ ἀθανατ᾽ Ἀφροδιτα.

Als der Jugend liebliches Licht dahinschwand.

Das Widerstrebende entsteht bloss durch Nebeneinanderstellung der Füsse, wo drei Trochäen anfangen, und zwei Iamben nebst einer unbestimmten Sylbe schliessen:



Der wahre Gesang dieses Verses in zweierlei Metrum ist früher schon (425) angegeben.

Hermann tadelt des **Horatius** Cäsur:

— ◡ — ◡̄ — | ◡ ◡ — ◡ — ◡̄

Integer vitae, scelerisque purus,

Wenn von dir unhold mich die Parze scheidet —

Voss.

weil dann der zweite Trochäus, als mitten in der Reihe befindlich, nothwendig rein bleiben musste. Sollte denn aber Horatius sein besseres Gehör verläugnen, weil sein Kritiker metrische und rhythmische Reihen nicht zu unterscheiden weiss, und übrigens vergisst, dass im trochäischen Tetrameter von ihm selbst an der Stellung:

— ◡ — ◡̄ | — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ | — ◡ —

ζωοι ἀνθρωπων. κακιστα τῳ θανοντι γινεται,

kein Anstoss genommen wird, obgleich die repräsentirende Länge am Schluss der Periode nicht am Ende einer rhythmischen Reihe, sondern in der Mitte eines Wortfusses, steht?

445.

3. Folgenden Vers, nach Hefästion:

◡̄ — ◡ — | — — ◡ ◡ | — ◡ — ◡̄

ἰοπλοκ', ἀγνα, μειλιχομειδε Σαπφοι.

Des Herbstes Frosthauch bleichte die grünen Blätter.

Hermann misst ihn richtiger:

◡̄ — ◡ — ◡̄ | — ◡ ◡ — ◡ — ◡̄

Man kann ihn betrachten als einen Saffischen Vers mit dem Auftakt, oder als einen

mit der schliessenden Thesis verlängerten, Alcäischen.

Der pindarische Vers:

⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑̄

ὁ Μουσαγετας με καλεῖ χορεῦσαι,

Empor dringt der Muth zu der Götterwohnung;

ist eine Variation des vorigen, indem die bacchische Form statt der trochäischen zu Anfang steht:

⏑̄ | – – ⏑̄ | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – –

♪ | ♩. ♩ ♪ | ♪. ♬ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩.

446.

4. Den Alcäischen Vers, nach Hefästion:

⏑̄ – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ –

ὠ 'ναξ 'Απολλων, παῖ μεγαλω Διος.

Ein weiser König schützet die Wissenschaft. Voss.

Hermann misst ihn:

⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑̄ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̄

und so fällt schon das Widerstrebende weg. Wahrscheinlich aber ist die Messung tripodisch, und die fünfte Sylbe von Hefästion nicht ohne Grund als Länge angezeigt:

♪ | ♩ ♪ ♩. ♩. | ♪. ♬ ♪ ♩ ♪ ♩

⏑̄ | – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Mors et fugacem persequitur virum. Horat.

Mehr über diese wichtige Versart wird bei den Versen des tripodischen Metrum gesagt werden.

Von Asynarteten.

447.

Versus asynarteti entstehn, nach der Meinung der Grammatiker, wenn zwei Rhythmen zwar in Einem Verse enthalten sind, aber mit sich selbst nicht zusammenhängen. Dieser Mangel an Zusammenhang offenbart sich nach Hermann (§. 373.) dadurch, dass jeder dieser Rhythmen die unbestimmte Endsylbe hat, und den Hiatus zulässt.

Hiermit ist nun freilich nichts andres gesagt, als: es habe den Dichtern gefallen, zuweilen zwei für sich bestehende Verse zu einem einzigen zusammenzusetzen, so, dass sie auch in der Zusammensetzung noch geschieden bleiben, und jeder schliesst, als ob er für sich allein stände. Dringt man nun darauf, zu wissen, ob solche Verse zwei Verse seyen, oder nur Einer, so lässt die Hermannische Theorie, so wie die Lehre der Grammatiker über diesen Hauptpunkt die Auskunft fehlen. Um aber genau zu wissen, wovon die Rede sey, ist es nöthig, das Daseyn der Asynarteten zuerst als empirisches Datum aufzunehmen. Dann wird es sich aus ihrer Vergleichung mit den allgemeinen Principien des

Rhythmus von selbst zeigen, welcher Natur diese Verse seyn.

448.

Als Asynarteten werden aufgeführt:

1. Ein Vers des Archilochus:

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑

Ἐρασμονιδη Χαριλαε, χρῆμα τοι γελοῖον.

Es blüht an dem schäumenden Becher Myrtenzweig und Rose.

Für einen Asynarteten wird dieser Vers gehalten, wegen der unbestimmten Endsylbe seines ersten Theils, die nicht auf den Schluss einer Dipodie fällt. Allein sie fällt allerdings auf den Schluss einer metrischen Periode; denn der Vers ist tripodisch zu messen:

⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑

Die Cäsur ist nicht an eine bestimmte Stelle gebunden, wie die von Hefästion und Hermann angeführten Beispiele nebst mehrern andern zeigen:

⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑

της ἡμετερας σοφιας κριτης ἀριστε παντων.

⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑

ὀρχουμενον ὅςτις ἀπηλλαξεν χορον τρυγῳδῶν.

Aristoph.

Mit weitaushallendem Becherklang das Lied begleitend.

Diese veränderliche Caesur macht auch die angegebene tripodische Messung wahrscheinlicher, als die mögliche dipodische:



Denn die dreizeitige Thesis der dritten Periode könnte in der Mitte des Wortrhythmus nicht als Kürze stehn, wie es oft in diesen Versen der Fall ist.

Der Vers des Kratinus:



Ἐρασμονιδη Βαθιππε, τῶν ἀωρολειων,

ist nichts als eine Variation des vorigen, die ganz deutlich die trochäische Natur jener Daktylen zeigt.

In beiden Versen bemerkt man bald die Aehnlichkeit mit dem Saturnischen Verse der Römer:



Mortales immortales flere si foret fas,

Mehr Leiden, als die Krankheit führt herbei die Rettung,

der, genau genommen, ein accentirter ist:

a | *á a á a á a* | *á a á a á a*

und an jeder Stelle die Tripelbewegung annimmt:

Simul alius aliunde ruminant inter se

weswegen er, wenn man ihn als quantitirenden Vers betrachtet, an jeder Stelle Trochäen,

Spondeen, Tribrachen, Anapästen und Daktylen zuzulassen scheint. Jener Archilochische Vers ist also das Schema des Saturnischen Verses, in die quantitirende Gattung transponirt.

Für die Geschichte der Rhythmen sind dergleichen Nebeneinanderstellungen ähnlicher Verse sehr interessant. Sie zeigen dasselbe Grundschema in sehr verschiedenen Versen durch Kultur der Sprache und Nationalcharakter modificirt und ausgebildet. Das einfache Schema:

– ⏑ – ⏑ – ⏑   – ⏑ – ⏑ – ⏑

war der Grund des epischen Verses bei den Griechen und Römern, des Hexameters (der Anfangs wahrscheinlich ebenfalls accentirte), und des Saturnischen Verses. In seiner Einfachheit schwankt es theils auf die dramatische Seite im dipodischen Trimeter:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑

wo es in Daktylen von trochäischem Maas, die mehr deklamatorische, als lyrische Form des Hexameters in Episteln und ähnlichen Dichtarten bildet, wie künftig weiter ausgeführt werden wird, theils auf die lyrische Seite im dipodischen Tetrameter:

– ⏑ – ⏑ | – – | – ⏑ – ⏑ | – –

♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩

wohin vielleicht der Vers der Saffo:

δεῦρο δεῦτε, Μοῖσαι, χρυσεον λιποῖσαι,

gehört, und wo sich die grosse Zal der ionischen Verse in ihrem mannichfaltigen Formenwechsel bildet.

449.

2. Ein andrer Vers des Archilochus:

– ⏑̄ ⏑̄ ⊤ ⏑̄ ⏑̄ – ⏑̄ ⏑̄ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏓

οὐκ ἐθ᾽ ὁμως θαλλεις ἁπαλον χροα· καρφεται γαρ ἠδη.

Vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam.
Horat.

Wenn der Gesang Festmale verherrlichet, scheuche weit die Schwermuth.

Das Maas dieses Verses ist folgendes:

♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩.

Dem Metrum nach ist er also ein trochäischer Tetrameter. Der Charakter des Asynartetus soll jedoch darin liegen, dass die Endsylbe der daktylischen Reihe die repräsentirende Länge gestatte:

– ⏑̄ ⏑̄ – ⏑̄ ⏑̄ | – ⏑̄ ⏑̄ – ⏑ ⏓ | – ⏑ – ⏑ | – –

και βησσας ὀρεων δυςπαιπαλους οἱος ἠν εφ᾽ ἡβης.

Beute der freudlos traurigen Unterwelt ward der Glanz der Schönheit.

Was aber bei der Endsylbe daktylischer Rhythmen im Allgemeinen bemerkt wurde, gilt auch hier. Der Kretikus, statt des schliessenden Daktylus, bleibt allemal ein Zwang des Rhythmus; denn der Charakter des Daktylus ist Flüch-

tigkeit, welche sich nicht bloss in der Schnelligkeit zeigt, mit der die Schlusssylbe zur folgenden forteilt, sondern zugleich in der Leichtigkeit, mit der sie an sich selbst kurz verhallt. Diese Leichtigkeit gibt der repräsentirenden prosodischen Kürze auf der schliessenden Arsis ästhetischen Charakter, und darf daher, wo sie von Natur steht, nicht durch repräsentirende Länge verdrängt werden. Man versuche nur Worte, wie Völkerwohl, Gottesfurcht, Uebermuth und ähnliche flüchtig abzufertigen und man wird sich überzeugen. Leichte und scharfe Längen halten sich allerdings an solchen Stellen, z. B.:

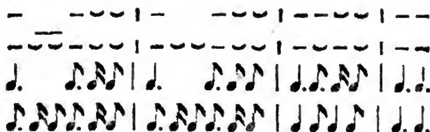
Helle, liebliche Flutenbewegerin, ebne sanft die Wogen,

und stören die Flüchtigkeit nicht, da sie ohnedies von zweideutiger Länge sind.

Horatius wusste sich in Gedichten der Freiheit unbestimmter Sylben zu bedienen, dennoch hat er in der Ode (I. 4.) Solvitur acris hiems die daktylische Hälfte dieses Verses niemals mit dem Kretikus, sondern, von richtigem Gefühle geleitet, allezeit mit reinen Daktylen beschlossen. Voss beobachtete in seiner Uibersetzung dieser Ode dasselbe.

Der Archilochische Vers ist also kein Asynartetus, so wenig als der Sotadische Vers, von welchem dieser Archilochische eine Varia-

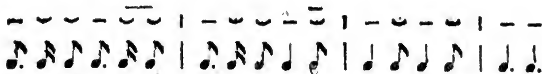
tion mit stehenden daktylischen und trochäischen Formen scheint:



Ἡρην ποτε φασιν Δια τον τερπικεραυνον.

Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto.
Horat.

Folgender Vers des Kratinus ist eine Variation davon:



χαιρετε παντες θεοι πολυβωτον ποντιαν Σεριφον,

Alles gewährt Muthvollen das Schicksal. Muth besiegt die Götter,

und eben so wenig ein Asynartetus. Das ganz trochäische Grundschema beider Verse ist:



οὐδ' Ἀμειψιαν ὁρατε πτωχον οντ' εφ' ἡμιν.

Wenn der Mitternacht Beschattung Flur und Wald umdunkelt.

450.

3. Noch ein Vers des Archilochus:



ἀλλα μ' ὁ λυσιμελης ὠ 'ταιρε δαμναται ποδος.

Mollibus in pueris aut in puellis urere. Horat.

Als er von blühendem Mund sieghaft den Erstlingkuss geraubt.

Seine Messung ist:



Wenn die Arsis der zweiten Periode als rhythmusbeschliessend die Kürze annimmt, z. B.:

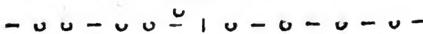
Inachia furere, sylvis honorem decutit,

Wäle den Mächtigeren! Kein Schwacher schützt vor solchem Feind,

so macht dieses den Vers noch zu keinen Asynarteten, so wenig als die kurze schliessende Arsis in:

Omnia vincit amor, et nos cedamus amori,

den heroischen Hexameter. Wollte man diese Kürze bei vernachlässigter Cäsur anwenden, so wär der Vers entstellt, z. B.:



Flocht sich ein blutiges Diadem und herrscht' im öden Land.

Uiberhaupt ist dieser Vers streng an die Cäsur gebunden, wegen der Pause in seiner Mitte. Man versuche:

Breitet erglühende Farbenpracht am Abendhimmel aus,

und der Vers ist, ohne grossen Sylbenzwang, nicht mehr derselbe.

451.

Eben wegen dieser so unveränderlichen, und durch eine Pause begränzten Cäsur, sollte man diesen Vers nicht sowol für einen asynartetus

als vielmehr für zwei getrennte Verse ansehn, wie denn auch mehre Ausgaben des Horatius diesen Vers trennen:

fervidiore mero
  arcana promorat loco.

Welch ein Geplauder von mir!
  Wie reut mich jedes Lustgelag. Voss.

Es ist bekannt, wie sich Bentlei gegen diese, von Lambinus ausgehende, Trennung des Verses ereifert; allein genau betrachtet, beweiset er nichts, als dass es mit den Lambinischen Manuskripten eine zweideutige Sache seyn mochte, dass die Grammatiker die Asynarteten weder für Eins, noch für Zwei mit Bestimmtheit ausgaben, und dass der Hiatus (mero arcana) und die unbestimmte Sylbe schon nach Hefästion am Ende eines Rhythmus (Colon) eben sowol , als am Ende eines ganzen Verses Statt habe. Ist dies aber hinlänglich, um gegen die trennende Schreibart zweier Rhythmen zu eifern, die an sich durch eine Pause getrennt sind? Eine andre Bewandniss hat es mit dem folgenden Verse.

452.

4. Die Umkehrung des Vorigen:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓

Deformis aegrimoniae dulcibus alloquiis. Horat.

Wenn spät des Abends Dämmerschein dich dem Geliebten vereint.

Sein Maas ist:



Wenn die Schlusssylbe der ersten Hälfte kurz ist, so ist der Grund die schliessende Arsis, ohne dass man nöthig hat, einen Asynartetus in diesem Verse zu sehen, z. B.:

Levare diris pectora sollicitudinibus. Horat.

Als dunkle Nacht die Liebenden schützend in Schleier gehüllt.

Wollte man die Cäsur übergehen, so müsste die Schlusssylbe von ganz bestimmter Länge seyn:

Verbann' aus unsrer Brust den misslaunigen Sorgentumult. Voss.

sonst entsteht ein verschiedener Vers:

Aus freier Brust die Sorgen verbannet in frölicher Lust,

der das Maas haben würde:



Dasselbe geschieht, wenn das Wort zwar mit der Kürze endet; aber im Begriff sich zu eng an das folgende anschliesst:



Als dunkle Nacht die Liebenden barg. Der geheiligte Hain.

Der Vers ist also kein Asynartetus. Indessen haben auch ihn einige Herausgeber des Hora-

tius, wiewohl mit weniger Grund, als den vorigen, in zwei verschiedene Verse getheilt.

453.

Warum aber, könnte ein Zweifler hier einwenden, duldet der Schluss der ersten Pentameterhälfte nicht die Kürze statt der Länge, wenn bloss die schliessende Arsis hinlänglich ist, sie zu rechtfertigen?

Allerdings lautet die Regel der Grammatiker, dass diese Stelle unveränderlich lang seyn müsse; auch haben die Dichter von jeher diese Regel befolgt. Allein, wenn nur die Cäsur auf dieser Stelle ganz bestimmt eintritt, so ist kein Grund, warum nicht hier, wie bei jeder andern schliessenden Arsis, die Kürze Statt finden könnte, z. B.:

aber die dunkle
Nacht schwieg schauerlicher, düsterer blickte der Mond.

Denn dass auf ähnliche Art die Kürze im Hexameter stehe, ist schon öfter bemerkt worden. Allerdings ist diese Pentameterlänge dreizeitig; aber auch die dreizeitige Länge in der schliessenden Arsis duldet die prosodische Kürze, z. B.:

– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ | – ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Schüchtern sang die Erröthende; schweigend horchte
der Buchhain.

Nutrivi magis et magis ut beata quotannis. Catull.

Wahrscheinlich bedienten sich die Dichter des-

wegen bei dem elegischen Verse dieser Freiheit nicht, weil der Vers durch eine so ganz bestimmte Cäsur zu eintönig werden würde, wie bei der weitern Erörterung des elegischen Pentameters noch deutlicher werden wird.

454.

5. Der enkomiologische Asynartetus:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ | ⏓ – ⏑ – ⏓

ἡ ῥ' ἐτι Δεινομενει τῳ Τυρακινηϊ.

Aber hinaus, wo der Fluss durch Wald und Berghöhn.

Er hat vielleicht tripodisches Maas:

vielleicht aber auch diese dipodische:

Wegen der Länge statt der Kürze des ersten Trochäen in der zweiten Dipodie vergl. das 373 Gesagte. Die Kürze der Schlusssylbe in der ersten Reihe hat ihren Grund ebenfalls in der schliessenden Arsis, z. B.:

Alles beseligende, huldreiche Göttin.

Falsch würde seyn:

Alles beseligende Gewalt der Liebe.

Denn die Schlusskürze wurde über die metrische Zeit hinweggezogen werden, und man würde die Bewegung:

– ⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ | – –

zu vernehmen glauben. Auch hier ist es also nicht nöthig, einen Asynartetus anzunehmen.

455.

6. Der **Iambelegus**, der die Ordnung des vorigen umkehrt:

⏓ – ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓

κεινων λυθεντων σαις ὑπο χερσιν ἀναξ.

Aus dunkler Felskluft wecken Gesänge mich auf.

Das Maas dieses Verses ist tripodisch:

♪ | ♩ ♪ ♩. ♩. | ♪. ♬ ♪ ♪. ♬ ♪ ♩

⏓ | – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Er ist so wenig ein Asynartetus, als der Alkäische Vers, dessen letzten Kretikus der Iambelegus in den Choriamben variirt.

456.

7 Der **Platonische** Vers:

χαιρε παλαιογονων ἀνδρων θεατων ξυλλογε παντοσοφων,

Scheuche den düsteren Sinn, noch blüht die Jugend, lächlet die Freude dich an,

von **Plato**, dem Komiker, so genannt. Hefästion misst diesen Vers mit richtigem rhythmischen Gefühl so:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏓ – ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

wobei er vielleicht an die Art dachte, wie Grammatiker, manchmal auch wol Dichter, Verszu-

sammensetzungen erfanden. Sie setzten nämlich in die Mitte eines bekannten Verses ein Schaltmetrum (*μετρον μεσον*. S. 262.), wozu gewönlich der Choriamb, das iambische Penthemimeres (⏓ – ⏑ – ⏓) und das daktylische Penthemimeres (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –) gebraucht wurde. In diesem Platonischen Vers ist zwischen die Hälften des elegischen Verses jene iambische Figur, Penthemimeres genannt, eingeschaltet, wie die Messung Hefästions zeigt.

Der Messung und Abtheilung:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – | ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

χαιρε παλαιογονων ανδρων θεατων ξυλλογε παντοσοφων

widerspricht die Stelle der repräsentirenden Länge.

457.

Hermann will den Grammatiker verbessern und misst den Platonischen Vers so:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Freuden umflattern die Jugend, graue Weisheit bannet sie neidisch hinweg.

Rhythmisch betrachtet wird der Vers durch diese Theilung schleppend, indem ihn die beiden auf einander folgenden, thetisch-lyrischen Cäsuren, gegen das von Hefästion angeführte Beispiel entstellen.

Die Messung ist tripodisch:



vielleicht aber auch dipodisch, wie bei dem Elegiambus (454.) beide Messungen Statt finden:



wo er aber besser als zwei Verse betrachtet würde:



Denn er ist seinem Rhythmus nach ein Elegiambus mit noch einer Pentameterhälfte. In so fern hat er auch auf der ersten Arsis der zweiten Periode, in der Cäsur die prosodische Kürze:



Alles beseligende, huldreiche Göttin, höre den Feiergesang.

Hermann scheint diese Kürze zu bezweifeln, wiewol er sie bei dem enkomiologischen Vers anerkennt; daher kommt ohne Zweifel seine, den Rhythmus entstellende Theilung.

458.

8. Der Pindarische Vers, nach Hefästion's Messung:



ὁς και τυπεις ἀγνῳ πελεκει τεκετο ξανθαν Ἀθαναν,

Dort blüht, vom Nordsturm nimmer bedroht, in dem Thal ein ewger Frühling,

scheint, dem Schema nach, die Umkehrung des platonischen zu seyn; denn die Daktylen sind hier in der Mitte und werden auf beiden Seiten von Iamben eingeschlossen. Seine Messung würde nach dieser Ansicht folgende seyn:

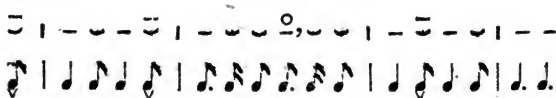


Hermann tadelt auch hier den Grammatiker und theilt den Vers so:



wo der Rhythmus freylich bis zur höchsten Monotonie in den drei lyrisch-thetischen Cäsuren schleppend wird. Denn dass Hermann metrisch nach Tripodien den Vers habe theilen wollen, lässt sich nicht erwarten, theils, weil er die Tripodie nicht kennt, theils, weil er in andern Versen niemals die Auftaktsylben in die vorhergehende Periode, metrischer Weise, zu schreiben pflegt.

Vielleicht ist aber keine dieser Messungen die wahre, wenigstens bieten uns die Versbeispiele bei Hefästion, wenn wir von seiner zusammengesetzten Messung abschn, einen weit schönern, lebendigern Rhythmus dar, nämlich diesen:



σο-φοι δε και το μηδὲν ἄγαν ἔπος αινησαν περισσως

die mit o bezeichnete Stelle gestattet als schliessende Arsis die prosodische Kürze, ohne den Vers zum Asynartetus zu machen.

459.

Die einfachere Form dieses Verses ist der Euripideische sogenannte Asynartetus:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏓

Dort wohnt in Frühlingsblütenpracht ewger Reiz der Jugend.

Die Messung erklärt sich von selbst, aber es ist dieser Vers so wenig ein Asynartetus, als ein andrer. Gibt man dem Schluss der ersten Hälfte, die in der dreizeitigen Schlusslänge ideell enthaltene Thesis: als reelles Moment, so zeigt sich der iambische Tetrameter:

⏓ – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – | (⏓) – ⏑ – | ⏑ – ⏓

oder metrisch getheilt:

⏓ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – (⏓) | – ⏑ – ⏑ | – –

♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩ (♪) | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩. ♩

als Grundschema des Verses.

460.

Es würde unnöthig seyn, alle andre Verse, die von Hefästion und Hermann als Asynarteten angeführt werden, besonders durchzugehn. Uiberall, wie in den Angeführten, sieht man, dass die unbestimmte Sylbe ihren Grund entweder im Schluss einer metrischen Periode,

welche die Grammatiker verkannten (der Tripodie), oder im arsischen Schluss eines Rhythmus, oder in der verkannten dreizeitigen Länge, oder in etwas ähnlichen findet, ohne dass man nöthig hätte, eine besondre Gattung von Versen, die Asynarteten, anzunehmen, um jene Freiheit der Sylben zu rechtfertigen. So verschwindet denn, neben den polyschematischen und antipathetischen Versen auch das Fantom der Asynarteten, deren Begriff schon schwankend lässt, ob von Einem Verse die Rede sei, oder von Zweien.

Archilochus wird als Erfinder der Asynarteten genannt. Diese Erfindung konnte in nichts andern bestehen, als dass Archilochus feines Gehör genug hatte, um in Versen, welche man sonst für verschieden hielt, die metrische Gleichheit zu bemerken, und in Beziehung auf diese Gleichheit, ihre Zusammensetzung zu versuchen. So lang ein solcher Vers das Zeichen seiner Zusammensetzung in einer bestimmten lyrischen Cäsur behält, ist es gleichviel, ob man ihn als Einen Vers schreibt, oder als zwei. Wenn aber rhythmische Künstelei, oder Muthwille der Komiker, diese Cäsur verwischt, dann findet die Trennung freilich nicht mehr Statt, und so entsteht erst der widersprechende Begriff eines Asynarteten, indem die Worte des Verses Einheit andeuten, und der Rhythmus des

Verses an sich die zwei verbundenen Rhythmen gewönlich in lyrischer Antithese nachweiset. So findet man in manchen Asynarteten die lyrische Cäsur von Archilochus selbst genau beobachtet, und von Kratinus und Aristofanes in derselben Versart willkührlich verlegt.

Vom Hiatus.

461.

Der angebliche Charakter der Asynarteten, dass sie in den Endsylben das unbestimmte Maas und auch den Hiatus gestatten, macht es nöthig, hier einiges vom Hiatus zu erinnern.

Unter Hiatus versteht man den Misslaut, der durch das unmittelbare Zusammentreffen zweier Vokale oder Difthongen entsteht, z. B.:

Nicht Europa allein
und er redete also
Leda aber begann
das blaue Auge.

Man kann es sich nicht verbergen, dass Verse durch solchen Uibellaut entstellt werden, und Dichter, die mit einem feinen Gehör begabt sind, suchen ihn möglichst in ihren Versen zu vermeiden. Indessen trifft man doch zuweilen zusammenstehende Vokale, ohne durch einen Misslaut beleidigt zu werden. Der Hiatus scheint also nur unter gewissen Bedingungen

durch das Zusammentreffen der Vokale zu entstehn, oder, wenn man mit Einigen jedes Zusammentreffen der Vokale Hiatus nennt, so scheint er nur unter gewissen Bedingungen felerhaft, unter andern aber zulässig zu seyn, und selbst der felerhafte Hiatus kann unter manchen Verhältnissen aufhören felerhaft zu seyn.

462.

Man bemerkt bei einiger Achtsamkeit, dass Vokale, die in der Mitte eines Wortes zusammentreffen, keinen Misslaut erregen. In Fraartes, Kanaan und ähnlichen Worten duldet man die beiden a unbedenklich. Wollte man hingegen einen Vers anfangen: da ahndete, so wär der misslautende Hiatus vorhanden. Zeus blauaugige Tochter, lesen wir ohne Tadel; genau aufmerkend hingegen, oder: Sank der Nachtthau auf die Flur, würde missfallen.

463.

Der Grund dieser Verschiedenheit liegt ohne Zweifel darin: Jedes Wort ist durch eine, zwar oft geringe, aber doch immer vorhandene Schlusspause, von den benachbarten Wörtern abgeschlossen, wie die Zweideutigkeiten durch Vernachlässigung dieser Pause (z. B. der Zeitung gleich, statt: der Zeit ungleich) beweisen.

Die Vokale innerhalb eines Wortes empfangen nun beim Aussprechen keinen besondern Anstoss (Spiritus) und werden, wie gebundne Noten, gleichsam mit demselben Bogenstrich abgefertigt. Sprechen wir F r a a r t e s, so werden beide a in demselben Hauch gesprochen und, ohne besondern Einsatz, nur gelind markirt. ( ) Anders hingegen ist es, wenn zwei Vokale an der Gränze zweier Worte zusammentreffen. Der wortanfangende Vokal bekommt einen besondern Kehlanstoss (Spiritus lenis), der zu seiner Aussprache nöthig ist. Geht ihm nun in dem Ende des vorigen Wortes ein Konsonant vor, so präparirt das Schwa, das dem Konsonant nachtönt, diesen Spiritus lenis, und der Anstoss, mit welchem der Vokal einsetzt, wird durch diese Vorbereitung gemildert. Tönt aber am Ende des Wortes ein Vokal, so muss der Anfangvokal des neuen Wortes entweder, die Wortpause verletzend, mit dem vorhergehenden zusammenfliessen, oder mit jenem Anstoss eintreten, der hier um so härter tönt, weil er in das weiche Aushallen des Endvokals sich eindrängt, und dieses scharf abschneidet. Diese Härte, mit welcher der Spiritus, den Nachhall abbrechend, seinen Vokal einführt, ist der H i a t u s.

464.

Aus dieser Natur des Hiatus folgt:

1. Der Spiritus asper, mit dem ein Wort anfängt (das H), hebt den Hiatus auf, indem er das Eintreten des Vokals vermittelt. Das H ist das Schwa vom Konsonantenkörper entbunden; indem es also dem Anfangvokal vortritt, führt es ihn so leicht in den Klang ein, als tönt' es als Schwa einem vorhergehenden Konsonant nach.

(Man denke sich den frei eintretenden Vokal wie den Violinton, der in Berührung der Saite mit ruhendem Bogen anfängt, den aspirirten aber als den, welcher durch Berührung der Saiten mit schon bewegtem Bogen entsteht. Die Friktion des Ansatzes bei jenem ist der Spiritus lenis des freieintretenden Vokales mit dem Hiatus.)

465.

2. Worte, die so genau, wie Sylben, zusammenhängen und gleichsam einen einzigen Wortfuss ausmachen, bilden mit ihren zusammentreffenden Vokalen keinen Hiatus. Blauaugig spricht sich leicht, Amerika aber dagegen bildet einen Hiatus; noch misslautender ist: aus grüner Au aufsteigend. Eben so ist es bei verschiedenen Vokalen: forderte auch, Europa endlich; nur dass der Misslaut vermehrt wird, wenn gleiche Vokale zusammentreffen: wie ihm, da alle er zu unterst.

466.

3. Eu, ei, au, u, i, bilden am Wortende vor andern, als ihnen gleichen, Vokalen, keinen so harten Hiatus, als die andern Vokale, oder Difthonge. Z. B. Blau angethan, bei uns, treu oder untreu, du aber, wie oft. Der Grund ist, weil i und u leicht in die Consonanten j und w übergehen, und dieser schwebende Halbkonsonant vertritt einigermassen die Stelle des Spiritus asper. Dieser Halbvokal drängt sich oft zwischen die Vokale, und zwar nach o, wegen dessen Verwandtschaft zum u; daher rovina aus ruina; und dass er im Digamma sich bis zum F steigert, ist bekannt. Nach e drängt sich wegen dessen Verwandtschaft zum I das j; daher die Verwechselung der Endungen in ea und eia, z. B. *Μηδεια*, Medea. Wie das w zu f, so steigert sich das j durch g und ch bis zum r und schwächt sich vom r herab zum j. Daher notajo, calzolajo statt notaro, calzolaro.

467.

4. Wenn die Pause nach dem endenden Vokal so bedeutend ist, dass dieser verhallen kann, ehe der neue eintritt, so findet kein Hiatus Statt. Deswegen, weil nach dem Ende eines Verses in der Regel eine solche Pause eintritt, kann zwischen Versende und Versanfang

die Stellung der Vokale Statt finden, die zwischen Wortende und Wortanfang einen Hiatus bilden würde. Allein dasselbe findet auch in demselben Verse zwischen Rhythmusende und Rhythmusanfang Statt, z. B.:

Als in dem Ost Frühroth aufdämmerte. Ahndende Hoffnung,

Wie diese Pause den Hiatus hindert, so hindert sie auch die Position, z. B.:

. . . und er nahte sich huldigend. Frohe Bewunderung.

Nur absolute Längen sollten durch das Ende der rhythmischen Reihe nicht verkürzt werden.

468.

Hört man die Metriker über den Hiatus, und bemerkt man, wie viel sie bei der Kritik alter Dichter auf den Hiatus Rücksicht nehmen, so sollte man meinen, diese Metriker hätten ihre Lehre aus dem tiefsten Wesen der Sprache geschöpft, und die alten Dichter hätten, entweder durch gleiche Wissenschaft belehrt, oder durch ein das Wissen ersetzendes Gefühl geleitet, unwandelbare Grundsätze über den Hiatus befolgt. Dass dieses aber nicht der Fall sei, leuchtet bei näherer Betrachtung bald ein. Böckh *) hätte bei seinen Untersuchungen über

*) Uiber die Versm. des Pindaros, im Mus. der Alterth. Wiss. II. 2.

die Verse des Pindaros ohne Zweifel manches Vortrefliche und Wahre gefunden, wenn er sich nicht zu viel bei Hermanns mangelhaften Sätzen beruhigt hätte. Nach Hermann (§. 431.) soll ein kurzer Vokal vor einem kurzen, oder langen Vokal oder Difthongen ohne die geringste Härte seyn. Folgende Stellungen wären mithin nach diesem Metriker untadelhaft:

die flüchtige Antwort,
das dunkle Auge.
Da also ohne Ehre erst du unterlagst,
Kämpfende Edle erlagen, da eilte er wie im Gewitter.

Doch möchten sie wenig andern gefallen. Wenn man an Stellungen, wie:

Stets kam die Antwort,
durch die entgötterten Tempel,

weniger Anstoss nimmt, so dürfte dieses nicht der Kürze des Vokales zuzuschreiben seyn, sondern der Natur des Vokales und seiner Verwandschaft zum folgenden, in vielen Fällen auch wol der engen Verbindung der beiden Worte selbst, die zusammen einen einzigen Wortfuss bilden.

469.

Ferner soll nach Hermann (§. 430.) ein langer Vokal, der wegen eines folgenden Vokals oder Difthonges verkürzt wird, mit diesem keinen beleidigenden Hiatus bilden, weil er, wie ein an sich kurzer Vokal hinrolle.

Hiergegen gilt das in dem vorigen Paragrafen in Beispielen Angeführte. Der kurze, oder der verkürzte Vokal kann den Hiatus nicht hindern; denn das Wesen des Hiatus, nämlich das unvorbereitete Eintreten des Vokales, wird durch die Verkürzung des vorigen Vokales, wenn keine Pause dazwischen fällt, nicht aufgehoben. Die Beispiele, die Hermann anführt (Metrik §. 430):

> *οὐδέ τι μοι περικειται, ἐπει παθον ἀλγεα θυμῳ*
> *αἰει ἐμην ψυχην* u. s. f.

beweisen nicht; denn im ersten hebt die Pause nach der Cäsur den Hiatus, und in beiden entsteht durch den in I endenden Difthong jener Halbvokal, der den Hiatus im Werden hindert. In dem Pindarischen (Nem. 11. Ant. 2.):

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

και Ὀλυμπιᾳ αθλων,

wird Niemand den Mislaut des ᾳ α wegtheoretisiren. Offenbar prüft Hermann nicht den Vers an dem Grundsatz, sondern modelt den Grundsatz nach den vorkommenden Beispielen.

470.

Auch soll nach Hermann kein missfälliger Hiatus entstehn, wenn der erste Vokal lang ist und den ictus im Verse hat. Untadelhaft wär daher:

und es sáh Agamemnon
und er stieg zu der grünenden A'u auf
blühenden Kléc ehmals, jetzt Stróh oft trägt
er zur Stréu ein.

was Niemand billigen wird. Hermanns Beispiel:

Ἴλιον ἐκτῆσθαι, εὐναιομενον πτολιεθρον.

beweiset wieder nicht; denn theils bildet sich hier jener Halbvokal, theils hindert den Hiatus die Cäsur.

471.

Der letzte Fall, den Hermann in seiner Metrik angiebt, ist dieser: wenn der erste Vokal lang ist, oder ein Difthong, und an einer Stelle des Verses steht, wo er keinen ictus hat, und überdies lang ist, oder lang seyn kann. Wo unter dieser Bedingung ein Hiatus vorkommt, soll es ein Zeichen einer verderbten Lesart seyn, indem er nicht anders, als am Ende eines Verses vorkommen könne.

Der Fall, den Hermann hier angiebt, wird allerdings auch ohne Hiatus häufig das Ende eines Verses andeuten; denn eine lange Sylbe ohne ictus, also in der Thesis, steht gewönlich am Ende einer metrischen Periode, wohin in der Mitte des Verses nicht gern ein rhythmischer Einschnitt fällt, der die Periode lieber in der Mitte schneidet. Es ist daher nicht zu

verwundern, dass man bei dem Hiatus an solch einer Stelle nicht eben des Hiatus, sondern, der Stelle selbst wegen, auf ein Versende, oder doch auf eine lyrische Cäsur schliessen kann, z. B. in dem bekannten Vers der Saffo:



νυκτες, παρα δ' ἐρχετ' ὠρα, ἐγω δε μονα καθευδω.

Ausserdem findet der lange Vokal in der Thesis noch Statt im Auftakt, und in Trochäen mit der repräsentirenden Länge. In solchen Fällen wird sich aber der Dichter vor dem Hiatus hüten, damit nicht durch die Stellung vor dem Vokal die beabsichtigte repräsentirende Länge verloren gehe, oder geschwächt werde. Es wird also, wo eine solche Stellung vorkommt, in den meisten Fällen auf das Ende eines Verses geschlossen werden können.

472.

Diesen Hiatus, behauptet nun Hermann, haben die alten Dichter sorgfältig vermieden, und hierin hat er, in Beziehung auf das eben Gesagte, ganz Recht. Sehr auffallend aber sind die Ausnahmen, die er von diesem Satze (434) macht. Die alten Dichter haben nämlich, seiner Meinung nach, diese Strenge nicht beobachtet:

1. Im heroischen Hexameter, „dessen feierlicher Gang eher einige Schwerfälligkeit in der

Prosodie vertrage.“ Ein eigener Einfall, in der That, die Würde eines Verses zum Deckmantel der Nachlässigkeiten und Kakofonieen zu machen! Und ist denn der Hiatus eine prosodische Schwerfälligkeit? Im Gegentheil ist er doch vielmehr ein Aufheben der Schwere, das mit der Feierlichkeit des heroischen Verses eben sehr übel kontrastirt. Wenn in den von Hermann angeführten homerischen Beispielen:

ὡδε βιην τ᾽ ἀγαϑον, και Ἰλιου ἰφι ἀνασσειν.
ἠν γαρ δη με σοωσι ϑεοι, και οἰκαδ᾽ ἱκωμαι.

der Hiatus gemildert wird, so liegt dieses theils in dem Auftakt und der Natur des Bindewortes και, das mit dem folgenden Wort sich zu einem Wortfuss vereinigt, theils an dem, nach dem και zwischen beide Vokale hineinklingenden, Halbvokal. Man versuche aber:

Steigt Aurora auf, an der östlichen Pforte des Himmels,

und der Hiatus ist mit aller Härte mitten im heroischen Verse vorhanden.

473.

2. In den Ionicis a maiore, „deren gebrochner und matter Rhythmus durch diesen schleppenden Hiatus nichts verliere.“

Also erst wird der Hiatus wegen der Würde, und nun wegen der Unwürde des Verses zugelassen! Sollte man nicht meinen, der Metriker scherze nur,

oder spräche hier im eigentlichsten Sinn, wie der Blinde von der Farbe? Freilich nach der Hermannschen Theorie ist der ionische Rhythmus gebrochen und matt; denn die erste Hälfte des Ionikers besteht nach Hermann aus einer Reihe, die mehr anfängt, als sie ausführen kann, und eine zweite zur Hülfe braucht. Allein dieses Hermannische Fantasma ist zum Glück kein ionischer Rhythmus. Der ionische Vers hat, wie wir oft gesehn haben, diesen Gesang:



Hell schimmert im Mondesstral die leichtwallende Meerflut.

εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, ὡς θνητὸς ἀκούσον.

Wer, der diesen Rhythmus hört, und nicht bloss im metrischen unvollkommnen Schema:



musiklos beschaut, wird ihn wol matt und gebrochen nennen? So walten aber unsre gepriesenen Metriker mit verschlossnen Sinnen im Reiche des Gesanges, über Dinge entscheidend, deren Wesen ihnen so fremd ist, als dem Blinden die Farbe. Wäre der sinkend ionische Rhythmus matt, so wär es der antispastische nicht minder; denn er unterscheidet sich von dem ionischen allein durch den Auftakt:



Wie hell schimmert im Mondesstral die leichtwallende Meerflut,

oder in Musikzeichen deutlicher;



Was die Alten an ionischen Gesängen tadelten, bezog sich hauptsächlich auf ihren Inhalt. Wenn spätere Grammatiker sie unsangbar fanden, so lag dieses an ihrer unpassenden Messung, die sie zum Vernehmen des ionischen Rhythmus so wenig kommen liess, als zum Auffassen der antispastischen und dochmischen Rhythmen, die noch in ihrem Namen den Beweis führen, dass ihr Gesang den Theoretikern ein unerforschtes Geheimniss war.

474.

3. Richtig ist allein der dritte Fall von Hermann angegeben (§. 434.), dass nämlich am Ende des Rhythmus ein schliessender langer Vokal mit dem folgenden anfangenden Vokal des neuen Rhythmus keinen Hiatus bilde, z. B.:

Schon hallt die Tuba! überall tönt Schlachtgeschrei.

Der Grund ist der schon (467.) angegebene, weil nämlich der schliessende Vokal in der Pause zwischen den Rhythmen Zeit findet, zu verhallen, und in der Rede allezeit verhallt seyn muss, wenn die Stimme mit einem neuen Satz eintritt.

Dieser Grund liegt, wie man sieht, nicht im Rhythmus, sondern in der Rede; denn im

Rhythmus bildet sich der Hiatus nicht, sondern in den artikulirten Lauten, welche den Rhythmus erscheinen lassen. Hieraus erkennt man den Irrthum der Metriker, die den Hiatus unter rhythmischen Bedingungen erlaubt, oder unerlaubt finden wollen, da er doch beides bloss unter grammatischen und logischen Bedingungen seyn kann.

Es ist auch mithin falsch, wenn die Metriker im Allgemeinen behaupten, dass am Ende des Verses der Hiatus erlaubt sei. Er ist es nur, wenn am Ende des Verses ein logischer Abschnitt, der jene Pause zulässt, Statt findet, z. B.:

Hell glüht im Purpurlicht Aurora,
Aus jedem Hain ertönt Gesang;

nicht aber, wenn dieser Abschnitt fehlt, z. B.:

als hell im Purpurlicht Aurora
aufstieg.

In der Mitte des Elegiambus (450) trennen die Pausen beide Theile so bestimmt, dass der Abschnitt in der Rede nicht übergangen werden kann; der Hiatus wird daher an dieser Stelle gar nicht bemerkt, z. B.:

Fervidiore mero arcana promorat loca. Horat.

Eben so entsteht im Iambelegus kein Hiatus, wenn die Cäsur in der Mitte auf das Ende eines logisehen Satzes fällt. Untadelhaft würde seyn:

Uns ruft Walhalla! Auf in die blutige Schlacht.

Falsch hingegen:

Ihn stösst Walhalla aus von der seligen Lust.

Noch übler:

Uns lockt Walhalla an mit der seligen Lust.

Ein anders ist, wenn die Vokale in der Mitte eines Wortes stehn:

Auf regte Zeus' blauaugige Tochter den Streit.

Denn hier hebt die Einheit des Wortes den Hiatus auf.

475.

Aus dieser Natur des Hiatus kann man leicht beurtheilen, wie unsicher es sei, ihn zum Merkmal des Versendes zu machen, da Verse, besonders deklamatorischer Gattung und in deklamatorischer Verbindung, oft schliessen, ohne dass der rhythmische Gedanke mit dem logischen zugleich endet, und da umgekehrt der Hiatus am Ende des logischen Satzes (in der Cäsur) Statt finden kann, ohne dass eben ein Versende vorhanden seyn muss, z. B.:

. . . . . . Zeus in Gewölkhöhn
donnerte; unten im Thal rauscht u. s. f.

oder in der langen Thesis:

. . . . . . So
weissagte Manto: Untergang droht allem Volk.

Wie unsicher mithin und willkürlich die Kriti-

ker bei Bestimmung des Versendes durch den Hiatus verfuhren, da sie weder die dreizeitige Länge, noch den flüchtigen Daktylus, weder den Schluss in Hauptmomenten (♩ ♩.), noch das tripodische Versmaas kannten, fällt in die Augen.

Von der Brechung der Worte am Ende der Verse.

476.

Der Fall, von dem wir sprechen, ist dieser: Gewönlich endet ein Vers mit dem Ende eines Wortes, ja, man stösst sogar an, wenn das letzte Wort ein bindendes ist, das den Vers mit dem Folgenden in den genauesten Zusammenhang bringt, z. B.:

. . . . doch zu
lange bedünket es ihn.

Gleichwol finden wir Verse, deren Ende in die Mitte eines Wortes fällt, selbst bei Dichtern, welche den Wohllaut und das Schickliche im Vers hinlänglich ehren. So hat Voss, der den sogenannten Asynartetus:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

in zwei Theile zerlegt, in seiner Uibersetzung des Horatius Epod. 13, V. 14. die Trennung:

Verbann' aus unsrer Brust den miss-
launigen Sorgentumult,

und V. 23:

Nie trägt zum Hause dich die meer-
farbige Mutter zurück.

Auch im Hexameter:

. . . . nahte mit düsterem, unhold-
seligem Blick,

würde die Brechung mehr der Seltenheit, als der Härte wegen auffallen. Lesen wir dagegen:

. . . . schwingend die Keul' und den Spiess, Zeus'
Sprössling, da kamen, die Braut ver-
langend die Beiden zusammen, und Kypris, die
Reizvolle, sass,

oder:

Länger siehst du nicht
diesen Mann, — ein gross-
sprechrisches Wort! — wie keinen un-
ter dem Heer Troja je,

so wissen wir kaum, ob der Dichter nicht bloss mit uns scherzt, und erst, wenn uns die Filologen versichern, die Alten, als Pindaros, haben eben so abgetheilt, z. B. Isthm. I. 21. nach Hermann:

ἡ Καστορειω, η Ιολα-
ου ἐναρμοξαι μιν ὑμνῳ,

nehmen wir unser Gefül gefangen, und vermuthen eine tiefe, uns nur unbekannte und unvernehmliche Schönheit darin.

477.

Ob die Dichter des Alterthums hierin so ganz verschieden von uns gefühlt haben, ist in neuern Zeiten selbst von Filologen bezweifelt worden. Voss (Zeitm. S. 243.) war einer der ersten, die behaupteten, nicht die Dichter, sondern die Grammatiker, hätten aus Unkenntniss der wahren Abtheilung die Verse in der Mitte des Wortes gebrochen, und Böckh hat in dem Versuch einer neuen Abtheilung der pindarischen Verse diese Behauptung praktisch ausgeführt.

478.

So viel ist gewiss: In allen Versen, deren Maas wir genau kennen, finden sich Brechungen der Worte am Versende höchst selten, und dann kommen sie nur auf eine solche Art vor, welche die Brechung bloss scheinbar macht, d. h., nur zusammengesetzte Worte werden gebrochen, und zwar nach der Commissur ihrer Zusammensetung, z. B.:

> Quanto cum fastu, quanto molimine circum-
> spectemus. Horat.

> Mit wie schwellendem Stolz, wie hochehrwürdig wir ringsum-
> her anschaun. Voss.

Die sogenannten Hypermeter, in welchen die letzte Sylbe des Verses elidirt wird:

Omnia Mercurio similis, vocemque coloremque
Et flavos crines, Virgil.

und der bekannte Homerische:

Τρῶας ἀπωσασθαι, και ἐρυκεμεν εὐρυοπα Ζη-
ν', αὐτοῦ κ. τ. λ.

gehören nicht hieher. Nur die Schreibart, welche den letzten Buchstaben zu dem folgenden Verse rechnen will, gibt den Schein einer Brechung.

In saffischen Oden scheint eine andre Art Brechung vorzukommen:

πυκνα δινεοντες απ' ωραν' αιθε-
ρος δια μεσσω, Sappho.

Labitur ripa, Iove non probante, u-
xorius amnis. Horat.

Siegsgesang umher, und des freien Volks ver-
götternder Zuruf,

die auf die Zusammensetzung der Worte keine Rücksicht nimmt, und daher selbst einfache Worte trennt. Allein Andre haben schon bemerkt, dass diese Brechung nur zwischen dem dritten Vers der Strofe und dem angehängten Adoniker vorkomme. Hierauf gründet sich die Vermuthung, dass der Adonius mit dem vorhergehenden Saffischen Verse enger verbunden sei, als die drei Saffischen Verse unter sich. Und so ist es auch in der That, wie bei Messung der Saffischen Strofe nachgewiesen werden wird.

479.

Nur in unbekannten Versarten, namentlich in denen der chorischen Strofen bei den Dramatikern, und bei Pindaros, finden wir Brechungen der Verse. Unbekannt dürfen wir diese Versarten wol unbedenklich nennen, da fast jeder Kritiker sie anders abtheilt, was unmöglich seyn würde, wär' ihr Rhythmus bekannt und unzweifelhaft. Hieraus und aus der Analogie der bekannten Versarten sollte man wol schliessen dürfen, dass die Dichter dasselbe Gesetz befolgt hätten, wie bei bekannten Versarten, dass, aber die Verse von den Grammatikern nicht als Verse vernommen, sondern nach einem ganz fremdartigen Princip abgetheilt worden wären, gleichsam als wollte ein Unmusiker, der keine dreifache Theilung kennt, und von Pausen nichts weis, den bekannten Menuettrhythmus:



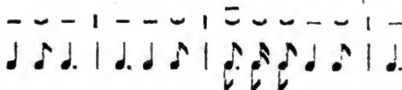
so abtheilen:



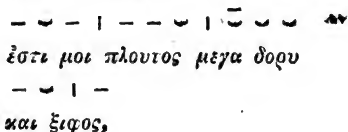
und metrisch als zwei Verse:



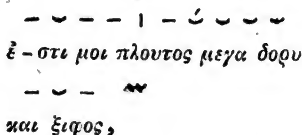
bezeichnen. In dieser Art ist z. B. Hermanns Theilung des ionischen Tetrameter:



in folgende Stücke:



oder nach seiner Angabe des Rhythmus:



wo möglich noch schlimmer zerrissen, als jener Menuetrhythmus. Erinnert man sich zugleich, dass diese Versabtheiler bloss zweizeitige Längen kannten, dass sie die prosodische Quantität der unbestimmten Sylbe mit dem metrischen Maas (Neuere oft auch dieses mit jener) verwechselten, so kann man im Voraus weit eher unrichtige, als richtige Abtheilungen von Versen erwarten, die nicht durch regelmässige Wiederkehr, gleich den bekannten Versarten, ihre Messung tiefer und bestimmter einprägten. Was blieb also diesen Theoretikern übrig, als die unbekannten Sylbenreihen mit bekannten Rhythmen zu vergleichen, und so, besonders in antistrofischen Gedichten, wo die Verse sich ent-

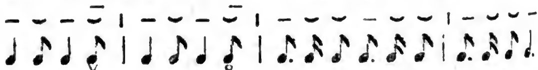
sprechen sollten, zuweilen Anfang und Ende eines Verses in die Mitte des Wortes zu legen? Dass dieses geschehen sei, lehrt jeder Blick in irgend eine Ausgabe der Dramatiker oder, des Pindaros.

480.

Nach Voss's Meinung (Zeitm. S. 243), der auch Böckh *) beistimmt, haben die Verse in den Strofen der Chöre eben so wenig Wortbrechungen, als die in lyrischen Strofen. Man soll nämlich die Verse in der Strofe betrachten als grosse, wiederum aus kleinern Versgelenken bestehende Glieder, welche sich antistrofisch bloss im Ganzen entsprechen, wie etwa zwei Hexameter, nicht aber in den einzelnen kleinern Gliedern, die sich auch in den Hexametern nicht entsprechen, z. B.:

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
et fugit ad salices, et se cupit ante videri. Virgil.

sind beides Hexameter, aber jeder ist im Einzelnen anders gegliedert, als der andre. So fasst auch Böckh in Einen Vers zusammen:



χρῆσεν οἰκη-στῆρα Βαττον καρποφορου Λιβυας ἱερον,
Mit dem Zwillington des Waldhorns wechselte frölicher Doppelgesang,

*) Uiber die Versmaasse des Pindaros. Im Museum der Alterth. Wissenschaft. II. Band. 2. Stck.

was die Ausgaben (Pyth. 4, v. 10. 11) in zwei Verse theilen, und vermeidet dadurch die Brechung in der Gegenstrofe:

φαμι γαρ τᾶςδ' ἐξ ἀλιπλαγ-
κτου ποτε γᾶς Ἐπαφοῖο κοραν,

Als vom Thal laut scholl Triumfaus-
ruf in des Schlachtengesangs Melodie,

indem beide Verse nun einen einzigen Tetrameter mit beweglicher Cäsur bilden. Allerdings kommen durch dieses Verfahren zuweilen etwas kolossale Verse zum Vorschein, z. B.:

◡ | – ◡ – ◡ | ◡́ ◡ ◡ – ◡ | ◡́ ◡ ◡ – ◡ | ◡́ ◡ ◡ – ◡ | – – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –

αμας γεγραπται. γλυκυ γαρ αὐτῷ μελος ὀφειλων ἐπι-
λελαθ'. ὦ Μοῖσ', ἀλλὰ συ και θυγατηρ.

Herbei zum Siegsmahl, wo der Pokal schäumt, und mit dem
Kriegshall in den Gesang laut einstürmt der Posaune
Gewalt.

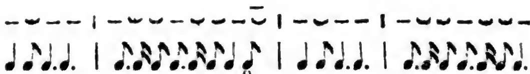
Ferner:

– ◡ – – | – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –

Εἶλετ' αἰῶνα φθιμενου Πολυδευκης Καστορος ἐν πο-
λεμῳ,

Eitler Scheinherrschaft Diadem und der Drangsal glänzen-
des Schmachmonument,

oder noch länger:



σταμεν εὐιππου βασιλῃι Κυρανας οφρα κωμαζοντι συν Ἀρκεσιλᾳ,

Als im schicksalvollen gewaltigen Weltkampf siegesfroh herstürmte die mutige Schaar,

die, wie Böckh, selbst meint, in ihrer Länge sogar lächerlich scheinen könnten, wenn man vergisst, dass ihre Länge allein aus der Aufführung zu einem grossen Tanz erklärlich sei.

481.

Es ist hier der Ort noch nicht, über diese Verskolosse etwas zu bestimmen. Allerdings müssen einige von ihnen befremden, nicht sowol durch ihre Länge, als durch den Widerstreit des logischen Abschnittes mit dem rhythmischen, selbst in solchen Stellen, wo man wegen der hervortönenden lyrischen Antithese eine Uibereinstimmung der logischen und metrisch-rhythmischen Cäsur erwarten sollte. Dies ist, um einen bekannten Vers zum Beispiel zu nehmen, im trochäischen Tetrameter der Fall, der bei Pindaros, ohne die gewönliche Cäsur in der Mitte, vorkommt:

Τεσσαρῶν ἀνδρων ἐρημωσεν μακαιραν ἑστιαν.

Jubelvoll anhub geläutdurchhallt des Brautzugs Festgesang.

Man soll freilich durch den Mangel der tren-

nenden Cäsur gleichsam gezwungen werden, den Vers als ein ungetheiltes kolossales Ganzes zu vernehmen; allein das Wesen eines Dinges lässt sich nicht wegkünsteln, und so tönt immer die lyrische Cäsur als ein rhythmisches Postulat durch, dem der cäsurlose Tetrameter nicht genügt. Oder wollte man behaupten, statt jener lyrischen Cäsur sollten hier die drei rhythmischen Glieder:

— ⏑ — — —

Τεσσαρῶν ἀνδρων

⏑ — — —

ἐρημωσεν

⏑ — — — ⏑ —

μακαιραν ἑστιαν,

durchklingen, so scheint der Charakter des Tetrameters gestört, der sich, wie alle zweigetheilte Verse, mehr zu dem Lyrischen neigt. Die dreigetheilten, z. B. der Trimeter, haben mehr deklamatorische Natur.

482.

Viele jener Verskolossen lösen sich auch bei genauer Betrachtung in bekannte Formen auf, die nur deswegen bei dem ersten Anblick befremden, weil ihr Maas (die metrische Periode) nicht das gewönliche monopodische, oder dipodische, sondern das längere tripodische ist. Dies ist der Fall bei dem oben angeführten Vers:

— ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

σταμεν εὐιππου βασιλῆϊ Κυρανας ὀφρα κωμαζοντι συν Ἀρκεσιλᾳ,

der ein tripodischer Tetrameter ist, aber mit der Cäsur wechselt, so dass der zweite Theil des Verses zuweilen einen Auftakt bekommt:

— ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — || ⏑ | — ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

γνῶθι νῦν ταν Οἰδιποδα σοφιαν. εἰ γαρ τις ὀξους ὀξυτομῳ πελεκει.

Goldner Lichtstral frohes, ersehnetes Tags, wie bald umzog dich feindlicher Stürme Gewölk!

Durch das rechte Maas der Verse verwandeln sich also viele, die von Böckh zu den zusammengesetzten Rhythmen gezält werden, in einfache, durch gleiche metrische Perioden zu messende Verse, und vielleicht gelingt es einer künftigen Untersuchung, durch gehörige Messung auch in den noch fremdartig scheinenden Versen Variationen der allgemeinen rhythmischen und metrischen Formen aufzufinden. Denn, was man auch von Pindaros hoher regelloser Schönheit rühme, sollen es nicht leere tönende Worte seyn, mit welchen man Unerfahrne blendet, aber Unterrichtete nicht täuscht, so zeige man doch nur erst diese erhabenen Rhythmen in ihrer regellosen Schönheit, jedoch ganz bestimmt und verständlich auf. Aber sonderbar genug stimmen alle Kritiker im Lobe der Pindarischen Rhythmen überein, während sie

über nichts uneiniger sind, als eben über diese Rhythmen selbst, die einer so, ein andrer anders zusammensetzt, emendirt und ordnet. Wo bleibt aber Pindaros unter allen Pindarisken? „Der geniale Dichter — sagt sein vorzüglicher Bearbeiter Böckh — schmiegte sich natürlich nicht in vorgeschriebene Formen, da ihm bei der grossen Menge von rhythmischen Möglichkeiten überall die Bahn offen war; aber gewiss hielt er sich an die festgesetzten Regeln der rhythmischen Bildung, welche, nach dem Vorgang vieler Musiker und Lyriker, ohne Zweifel eben so bestimmt waren, als heut zu Tage viele Gesetze der musikalischen Komposition."

483.

Aus dem Gesagten erhellt, dass Brechungen der Worte am Ende der Verse nicht anders, als in der Kommissur zusammengesetzter Worte Statt finden können.

Ob Brechungen der Worte in der Kommissur der Asynarteten Statt haben, ist eine unnütze Frage, da es keine Asynarteten im gewönlichen Sinne gibt. Will man Verse, deren Rhythmus bestimmte, besonders lyrische Cäsur hat, so nennen, so wird durch die Brechung der Worte in der Kommissur der Rhythmus nicht gestört, z. B.:

Als um Mitternacht die schicksal-volle Kriegsarbeit begann.

Ausser der Kommissur gebrochene Worte hingegen stören die Cäsur, besonders da gewönlich alsdann ein andrer rhythmischer Charakter, sogar ohne Brechung; bloss durch den veränderten Einschnitt entsteht, z. B.:

Oedes Felseiland im Meer, vom wilden Raubthier nur bewohnt.

Ein solcher Vers bleibt zwar metrisch ein trochäischer Tetrameter, rhythmisch genommen aber ist er von dem lyrisch getheilten Tetrameter ganz unterschieden.

Wenn ein Vers unvollzälig ist, und also mit Pausen schliesst, so findet am Schlusse nicht einmal die Brechung in der Kommissur des Wortes Statt, z. B. im epionischen Vers:

Er trotzt unheiliger Herrschaft und beugt sich nimmer dem Schicksal, u. s. w.

Dasselbe gilt von der Cäsur eines Verses, nach welcher eine Pause eintritt, z. B. in folgendem:

Frölicher tönet der Jagd-gesang zu muntrer Hörner Schall.

Denn ein solcher Vers ist seiner Natur nach nicht Ein Ganzes, sondern Zwei.

Der ersten Hälfte des elegischen Verses folgt keine Pause. Duldet man am Hexameterschluss die Wortbrechung in der Kommissur, so ist kein Grund, sie hier zu tadeln, z. B. bei Kallimachus:

ἱερα νῦν δε Διος-κουριδεω γενεη;

und Voss:

Sank ein dunkeles Sühn-opfer in heiterer Nacht.

Auch hier aber haben die Metriker (vergl. Hermann's Metrik §. 239 bis 243) eine Menge Vorschriften erdacht, die nichts sind, als Resultate einseitiger willkürlicher Theorien, und vom völligen Mangel eines richtigen Gehörs bei ihren Erfindern zeugen. Lässt sich z. B. wol etwas widersinnigeres denken, als der getheilte fünfte Fuss im sogenannten Pentameter, von dem jeder Abschnitt eine Hälfte haben soll,

– ◡◡ | – ◡◡ | ½ – | – ◡◡ | – ◡◡ | ½ – ,

um fünf Füsse zu zälen? Gleichwol ist diese Messung noch immer die übliche.

484.

Einen indirekten Beweis gegen die Zulässigkeit solcher Brechungen gibt ihr Gebrauch zu Bewirkung des Komischen. Man kennt den Vossischen Vers,

Gesättigt reicht dem Herrn Pastori
sein Glas der dicke Konsistori-
alrath,

und, um den Einfluss des Reims zu entfernen, Klopstock's:

> Lebe die Klubbergmunizipalgüllotinoligokratierepublik!

in dem Gedicht: das Neue, wo der wilde Humor des Dichters den Meropsflug nicht in dieser einzigen Stelle nimmt, desgleichen das Aristofanische:

> *λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεο-*
> *κρανιολειψανοδριμυποτριμματο-*
> *σιλφιοπαραομελιτοκατακεχυμενο-*
> *κιγκλεπικοσσυφοπεριστερα-*
> *λεκτρυονοπτεκεφαλλιονιγκλοπε-*
> *λειολαγωοσιραιοβαφητραγανοπτερυγων.*

Nicht aber bloss das anschauliche Ausdehnen des Wortes macht den komischen Effekt, sondern zugleich das Aufheben des gefühlten Gesetzes, dass der Vers ein Ganzes seyn soll. Dieses deutet auf eine Unbehülflichkeit des Dichters, dem die Sprache durchzugehen scheint, während er den Vers zu halten bemüht ist. Der komische Effekt ist daher allezeit um so stärker, je mehr die Leichtigkeit, Sprache und Vers vereint gehen zu lassen, in die Augen leuchtet. Denn so erscheint jene Unbehülflichkeit als ein freier Scherz des Dichters, wie eine dümmliche Maske vor einem geistreichen Gesicht. Manche Verse der alten Komiker möchten wol erst von dieser Seite ihren wahren metrischen Sinn zeigen können, besonders wenn man berücksich-

tigt, wie gern die Komiker parodirten und parodirend persifflirten. Aehnlichen Effekt macht schon das Aufheben der Worttrennung, indem mehre für sich bestehende Worte zu Einem kolossalen Wort verbunden werden, ohne dass sie, wie jener aristofanische vielzeilige Wortriese, die Gränze des Versendes überschreiten, z. B.:

σαλπιγγολογχυπηναδαι, σαρκασμοπιτυοκαμπται,
Aristof.

oder:

Giftwüthrichfallkrautwohlverleidürrblätterstaub,

wo ein Wort den ganzen Trimeter erfüllt. Etwas ähnliches ist das aristofanische:

— — — — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – –

σκυτῃς βαλανῃς ἀλφιταμοιβοι τορνευτασπιδολυροπηγοι
Hochreichsfreiherrlicher Bibliothekar, auch Titularedukationsrath,

wo die Wortfüsse im aristofanischen Vers fast wie im rhopalischen Hexameter wachsen.

In modernen Versen ist etwas ähnliches die Vermeidung des Reimes, wo er sich von selbst zudrängt. Beispiele sind aus Shakespeare und alten Volksbüchern bekannt.

485.

Hermann hat sehr umständlich in seinem Handbuche der Metrik von der Brechung der Worte gehandelt. Allein da wir die Brechungen ausser der Kommissur der Worte, über-

haupt für unstatthaft ansehen, so wär' es unnöthig, das Einzelne in den Erläuterungen jenes Metrikers besonders zu widerlegen. Eben so wenig kann hier von dem bekannten Streite die Rede seyn, ob Ahlwardt, oder Böckh der erste war, welcher die Unschicklichkeit der Wortbrechungen einsah, und eine Abtheilung alter lyrischer Gedichte ohne Brechungen versuchte. Mehr als alles andre muss doch der Gesang einer Versgattung über das Ende der Verse entscheiden. Wie kann man also über Eintheilung eines Gedichts in Verse sprechen, so lang der Gesang der Verse nicht vollkommen entschieden ist? Das oben (276) rhythmisch restituirte Skolion zeigt, dass weder Wort- noch Sinn-Brechungen darin Statt finden, wie in den gewönlichen Abtheilungen, und dass dieselbe Versgattung, jedoch in vielfachem Wechsel rhythmischer Bewegung, von Anfang bis zum Ende durchgeht.

Metrische und rhythmische Eintheilung der Verse.

486.

Das Metrum und der Rhythmus gibt einen doppelten Eintheilunggrund der Verse. In Ansehung des Metrum gehören sie nämlich entweder dem geraden, oder dem ungeraden Metrum an,

und die ersten wiederum entweder dem spondeischen, oder dem gemischten, die letztern aber dem schweren, oder leichten dreizeitigen Metrum.

487.

Der Rhythmus bewirkt in zweierlei Hinsicht Verschiedenheit unter den Versen, nämlich in Ansehung der Bewegung und in Ansehung der Form.

Der Bewegung nach sind die Verse durch die metrische Form, oder Periode bestimmt und bestimmen sich als daktylische, ionische, choriambische u. s. w.

Der Form nach sind sie verschieden, je nachdem sie im Niedertakt, oder Auftakt anfangen, und auf diesem, oder jenem Moment der Periode schliessen, und mehr, oder weniger Perioden erfüllen.

488.

Eine vollständige Eintheilung der Versarten hat auf alle diese Verschiedenheiten Rücksicht zu nehmen. Wir werden daher die verschiedenen Versgattungen in folgender Ordnung abhandeln:

I. Verse des geraden Metrum, welches zwei Hauptmomente enthält. Diese sind:
   1. Verse des spondeischen Metrum, in welchem sich jedes Hauptmoment in zwei

Momente zweiter Ordnung zerlegt; die Zerlegung geschehe übrigens reell, oder ideell. Diese sind wiederum:

a. daktylische Verse, wenn sie im Niedertakt anfangen. Diese begreifen die spondeischen und proceleusmatischen unter sich.

b. Anapästische Verse, wenn sie im Auftakt anfangen.

2. Verse des gemischten Metrum, in welchem jedes der beiden Hauptmomente sich, reel oder ideel, in drei Momente zweiter Ordnung zerlegt. Diese sind, der rhythmischen Bewegung, und Form des Anfangs nach:

a. flüchtig daktylische, nebst den äolischen und logaödischen,

b. trochäische,

c. iambische,

d. choriambische,

e. flüchtig anapästische,

f. ionische,

g. antispastische,

h. bacchische mit Inbegriff der ersten päonischen Gattung (– ◡̄ ◡ ◡)

i. palimbacchische,

k. kretische, mit Inbegriff der zweiten päonischen Gattung (vierter Päon ◡̄ ◡ ◡ –)

In einem vollständigen System der Metrik wär' es allerdings zweckmässiger, diese verschiedenen Benennungen der Verse des gemischten Metrum ganz zu verwerfen, und die trochäischen und iambischen Verse als Grundformen, die andern aber als Variationen derselben zu betrachten. Denn es muss befremden, wenn z. B. unter ionischen Versen Verse aufgeführt werden, in welchen auch nicht Ein ionischer Fuss vorkommt:





ἀνεχεται τις ὅ μη θελει. διο φερει γενεσθαι,

im Diadem der Vergötterung sich zum Olymp erhebend,

der ihnen doch den Namen geben soll. (Denn im Doppeliambus, *ὅ μή θελει,* wird kein Wohlhörender mit H e r m a n n die ionische Form erkennen.) Allein die nothwendige Rücksicht auf bestehende Ansichten macht die Beibehaltung jener Benennungen unentbehrlich, und so müssen jetzt noch manche Versgattungen unter den hergebrachten Namen abgehandelt werden, wiewol die gleichnamige Form oft weder vorwaltender, noch charakterisirender Bestandtheil solcher Verse ist. Indessen wird jede Versgattung immer mit Rücksicht auf ihr Grundschema und ihre Variationen abgehandelt werden.

Die Form des Versendes und die Zal der

Perioden macht den Eintheilungsgrund der Verse in jeder einzelnen Klasse, nach der früher (218 ff.) gegebenen Eintheilung der rhythmischen Schlüsse.

II. Verse des **ungeraden** Metrum, welches drei Hauptmomente enthält, sind:

1. Verse der **schweren** Gattung, diese sind:
   a. **molossische**, welche jedes der drei Hauptmomente in zwei Theile zerfällen,
   b. **tripodische**, oder molossisch-trochäische Verse, in welchen jedes der drei Hauptmomente in drei Momente zweiter Ordnung zerfällt.
2. Verse der **leichten** Gattung. Diese sind:
   a. **päonische** Verse der **dritten** Art (– ᴗ ᴗ́ ᴗ) oder **parapäonische**, die durch Zerfällung der Momente entstehn,
   b. **monopodisch-trochäische** Verse, in welchen die Momente nicht zerlegt werden.

Wie wir bei den spondeischen Versen von der ersten rhythmischen Urform –́ – oder *á a* ausgingen, so beschliessen wir in den monotrochäischen Versen mit der zweiten rhythmischen Urform – ᴗ. Denken wir uns den Cyclus aller Versgattungen, so sehn wir, dass zwischen diesen beiden Extremen auf der einen Seite des Kreises die ganze Reihe der **quantitirenden**

von uns aufgezälten Versgattungen liegt. Auf der entgegengesetzten Seite liegt zwischen denselben Extremen die Reihe der accentirten Verse, die sich im spondeischen und monotrochäischen Metrum an beide Extreme quantitirender Verse anschliessen. Diese accentirenden Gattungen werden den zweiten Theil der besondern Metrik ausmachen.

489.

Wenn Hermann alle einfachen Verse in trochäische, daktylische und päonische theilt, so ruht vielleicht die Idee dieser Eintheilung auf dem *γενος ἰσον, διπλασιον* und *ἡμιολιον*, nur dass Hermann mit dem *γενος διπλασιον* in den Trochäen anfängt. Wie unvollkommen indessen diese Ansicht sey, fällt in die Augen; die antispastischen Verse z. B. werden zu den trochäischen gezält, während die sinkend ionischen, die doch jenen, den Auftakt ausgenommen, ganz gleich sind, unter den daktylischen genannt werden. Es sei auch hinlänglich diese Abtheilung, die sehr empirisch für eine apriorische Theorie klingt, nur angeführt zu haben.

Schlussbemerkung.

490.

Werfen wir zum Schluss noch einen Blick auf das Ganze der vorstehenden Untersuchun-

gen, so finden wir folgende Sätze bewiesen und als Hauptsätze unsrer Theorie aufgestellt:

Die Rhythmen der alten Musik und der alten Verse sind von den Rhythmen der neuen Musik im Wesentlichen durchaus nicht verschieden. Sie haben ganz auf dieselbe Art, wie unsre Musikrhythmen, einen bestimmten Takt, nach welchem sie vernommen und gemessen werden.

Der Grund, warum der Takt in der alten Musik und in den alten Versen von den Metrikern bezweifelt worden ist, liegt bloss in der verfehlten Messung der Rhythmen. Verfehlt wurde sie dadurch, dass man alle Längen ohne Unterschied mit demselben Zeichen (–) und ebenfalls alle Kürzen mit demselben Zeichen (◡) bezeichnete, und nun den willkürlichen Satz aufstellte: jede Länge sey dem Maasse zweier Kürzen gleich. Man wende diese Behandlungsart auf unsre, unbezweifelt taktmässige Melodien an, und man wird sie zu derselben Taktlosigkeit umgestalten, wie es mit den antiken geschehen ist.

Das Mittel, den wahren Gesang der alten Rhythmen zu erkennen und wiederherzustellen, ist die Aufhebung jener einseitigen Art zu messen. Man verlasse die unbestimmte, vieldeutige metrische Bezeichnung und bediene sich der bestimmten Musikzeichen, wo man nicht mit dem

allgemeinen Begriff der Länge ausreicht, sondern das bestimmte, sehr verschiedene Maass der Länge (♩. ♩ ♪. und ♪) bezeichnen muss. Nur in solchen bestimmten Zeichen kann man die wahre Bewegung der Rhythmen unzweideutig vernehmen und Anderen deutlich machen.

Uibrigens überzeuge man sich aus der Natur des Rhythmus, dass alle diese verschiedenen Gattungen der Länge und der Kürze nicht eine willkürliche Annahme unsrer Theorie seyen, sondern eine, in dem Wesen des Rhythmus selbst begründete Sache, dahingegen die Behauptung der Metriker: jede Länge sei zweizeitig und jede Kürze einzeitig, ein dem Wesen des Rhythmus widerstreitender Ausspruch der Willkühr ist, für dessen Gültigkeit auch nicht der Schatten eines Beweises von den Metrikern beigebracht worden ist.

491.

Wie unsicher und inkonsequent die Metriker in ihren Messungen verfahren, und zu welchen Widersprüchen sie durch ihre bloss zweizeitige Länge gezwungen werden, mag noch folgendes Beispiel zeigen.

Hermann hatte in seiner Metrik behauptet: die Thesis könne zwar im Maasse der Arsis gleich seyn, auch kleiner, aber durchaus nicht grösser, weil die Wirkung (§. 42) niemals grös-

ser seyn könne, als die Ursache. Aufmerksam gemacht, dass auf diese Art der Päon (– ◡ ◡ ◡), dessen Arsis nur zwei, die Thesis aber drei Zeiten habe, jener Theorie widerspreche, erklärt er seinen Satz auf eine Art, die man kaum glaublich finden würde, läs' man sie nicht in seinem Briefe an Böckh (Mus. der Alterth. Wiss. Bd. II, St. 2. S. 356). „Nie hab' ich — schreibt der Metriker — behauptet, noch konnte ich behaupten, dass Alles, was die Thesis ausmacht, der Arsis gleich seyn müsste. Dann müsste ja z. B. in diesem Verse von Klopstock:

Nieder zu dem Haine der Barden senkt,

bloss der zweite Fuss ein richtiges Maas haben, im ersten aber die Länge dreien Kürzen, im dritten eine Kürze der Länge gleich seyn. Ich habe, wie Sie aus §. 42 ff. der Metrik sehen können, bloss behauptet, die Arsis könne kein kleineres Maas haben, als jede einzelne Sylbe der Thesis hat, wol aber ein längeres. Daher ist der Tribrachys ein eben so richtiger Rhythmus, als ⏓ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, wo die Arsis nur ◡ ◡ gilt."

Durch diese Erklärung fällt unbezweifelt das ganze Gebäude der Hermannischen Metrik zu Boden. Abgerechnet das Widersinnige, dass nicht die ganze Thesis, sondern nur jede Sylbe derselben, als Bewirktes von der Arsis, kein

grösseres Maas haben dürfe als diese (wodurch der empirische Begriff Sylbe auf einmal in das formal apriorische Gesetz des Rhythmus gezogen wird), so wird ja durch jene Erläuterung durchaus jede mögliche Reihe von Lang und Kurz, zum untadelhaften Rhythmus; denn wie sollte man denn auch, wenn man die Sylben durch des Loos ordnete, gegen jenes Gesetz fehlen können, da es unmöglich ist, wenn man mit der Länge als Arsis anfängt, eine thetische Sylbe zu finden, die ein grösseres Maas hätte als die lange Arsis? Zu was denn nun also die Ankündigung und Aufstellung eines Gesetzes, das der frivolsten Willkühr, ja selbst dem gesetzwidrigen Vorsatz freies Spiel lassen muss? Zu was die Aufstellung eines kritischen Grundsatzes, der nie Anwendung finden kann, weil das, was er verbietet, absolut unmöglich ist? Zu solchen Hülfsmitteln muss sich die Hermannische Theorie flüchten! Hat wol je einer der so oft gescholtenen Grammatiker, oder irgend ein andrer Metriker, auf diesen Gipfel der Unwissenschaftlichkeit sich verirrt?

An sich ist die Sache sehr leicht zu erklären. Der Satz: keine Thesis kann grösseres Maas haben, als ihre Arsis, ist a priori vollkommen richtig und bewährt sich in jedem empirischen Rhythmus, wenn man nur die Zerfällung der Momente beobachtet:

Arsis.		Thesis.	
–	|	–	Spondeus.
♩	|	♩	
–	|	∪ ∪ ∪	Päon.
♩.	|	♪ ♪ ♪	
–	|	– ∪	Bacchius.
♩.	|	♩ ♪	
–	|	– ∪ ∪	Ionikus.
♩.	|	♪. ♬ ♪	

Uiberall ist die Thesis der Arsis im Maasse gleich und so zeigt sich wieder in jedem denkbaren Rhythmus die Richtigkeit der angegebenen Theorie, und die nothwendige Gleichheit des arsischen und thetischen Maasses postulirt wieder die dreizeitige Länge, welche wir aus der Natur des Rhythmus abgeleitet haben.

Das kürzere Maas der Thesis:

— o
∪∪ ∪

ist aus dem Obigen ebenfalls klar.

492.

Vergleicht man nun die Begeisterung, mit welcher unsre Metriker von der ganz überschwenglichen Schönheit der alten Rhythmen sprechen, mit der Ungewissheit, in der sie selbst über den wahren Gesang jener alten Rhythmen schweben, indem fast jeder Metriker sie anders vernimmt und ordnet, so trifft man wol

das Wahre, wenn man vermuthet, die Metriker haben niemals einen antiken Rhythmus (mit Ausnahme der bekanntesten) wirklich vernommen, sondern sprechen jene Begeisterung nur den Schriftstellern des Alterthums auf Treu und Glauben nach. Betrachtet man nun über dieses noch die Missformen, welche die Metriker für antike Rhythmen ausgeben und als solche bewundern, und bemerkt man, wie diese Missformen aus dem Zerreissen verkannter Rhythmen entstehn, so muss jene Vermuthung zur Gewissheit werden. Man sollte nun glauben, der wahren Begeisterung für das Schöne müssten Aufschlüsse über die Natur des Verkannten willkommen seyn, gleichwol lehrt die Erfahrung, dass die Metriker, der aufgezeigten wahren rhythmischen Formen ungeachtet, bei ihren rhythmuswidrigen Ansichten beharren.

493.

Dieses Festhalten der Metriker bei ihrer Messung und die Beharrlichkeit, mit welcher sie der für den Gesang zweckmässigeren Messung widerstreben, würde fast unbegreiflich seyn, wenn man nicht wüsste, wie ungern die Bewunderung von einem Gegenstand ablässt, dem sie nicht aus Anerkennung der Wahrheit beipflichtet, sondern im glaubenden Erstaunen huldiget. Man ist gewohnt, die Rhythmen der

alten Musik und Poesie in einem Glanz unerreichbarer Vortrefflichkeit zu denken, und diese nicht unangenehme Illusion wird durch die mangelhafte Kenntniss von ihrem wahren Gesang am sichersten unterhalten. Zeigt nun eine bestimmte Messung das wahre Wesen jener Rhythmen, und dass sie keine andern waren, als solche, die unsre Musik uns längst hat hören lassen, so verschwindet jenes bewunderte Schattenbild, und die Fantasie scheint zu verarmen, indem der Verstand ihre Alcinous Gärten zu gewönlichen Blumenstücken und Lusthainen verarbeitet. Der Bewundrer der alten Rhythmen zieht deswegen jede Erklärung, die ihm das Verstehn jener Rhythmen schwer, ja wo möglich unmöglich macht, einer solchen vor, die ihm den Ausruf: weiter nichts ?! abnöthigen könnte, weil er sieht, dass er mit der bewunderten Schönheit längst Bekanntschaft hatte, ohne sein Glück zu kennen. Aber, wenn man auch in der Dichtung gern den Marmorfelsen zusehn mag, die sich nach der Musik glätten, formen, und zum Wunderpallast zusammenfügen, so wird doch ein wirklicher Baumeister den Kopf schütteln und sich mit dem Bau nicht befassen wollen, verspricht man ihm nicht neben dem Musikus noch die nöthigen Werkleute. So kann man auch wol mit dem Dichter sich gern an den Wundern der alten unbegreiflichen

Musik erfreuen, und dennoch den Kopf schütteln, wenn der Metriker uns die Sache erklären will, und Mittel angiebt, wodurch ein Concert entsteht, das uns andere Empfindungen gewähren würde, als die, um welche wir die griechischen Zuhörer der Vorzeit beneiden.

Hierzu kommt, dass vorzüglich Hermann seine Metrik mit dem Glanz seiner Gelehrsamkeit ausgeschmückt, und zugleich Kennern und Nichtkennern, durch den Schein der bis zur Trockenheit strengen wissenschaftlichen Form so imponirt hatte, dass man kaum wagte, hinter so ernsten Umgebungen das unhaltbare Fantasma zu vermuthen, welches dieses theoretische Labirinth bewohnt. Uiber dieses hat die Hermannische Metrik schon so viel Einfluss auf die Veränderung der Lesarten in den Dichtern des Alterthums gehabt, dass mit dem Fall dieser Theorie nothwendig auch die mühvollen und ernsten Bestrebungen vieler Kritiker als verfehlte Versuche erscheinen müssen. Hieraus erklärt es sich, warum die Metriker die Untersuchungen über den Rhythmus in das Gebiet der Filologie zu ziehen suchen, da es doch offenbar ist, und der leichtesten Betrachtung einleuchtend, dass die Filologie zwar in Ansehung der Kritik durch metrische Untersuchungen gewinnen kann; dass aber diese Untersuchungen selbst weder in das Gebiet der Filologie gehören, noch

unter Einwirkung filologischer Rücksichten geführt werden dürfen.

Unter diesen Verhältnissen darf es uns nicht befremden, wenn unsre Theorie bei den Metrikern der Schule keinen Beifall, sondern bloss heftigen, aber gehaltlosen Widerspruch findet. Unbefangene Prüfung hingegen wird das Wahre bald erkennen, und von dem täuschenden Prunk leerer Irrgebäude unterscheiden.

Kr

Gesang.

zum Streit die tapfre Heerschaar.
– ϊ – ον προβλημα χρωτος,

Begleitung.

Freiheit von Ge – v dich. Freiheit! Vaterland!
τον – τῳ γαρ ἀ – (– λων. Τουτῳ δεσποτας

Hochheilger Heersrick siegreich, dann windet statt des
μνοιας κε – κλημαον λαι – ση – ϊ – ον προβλημα

Lorbeers aus bräu der Kampf um Frei – heit.
χρωτος παντες ? – α φο – νε – – ον – τι.



